جامعة سيدى محمد بن عبد الله
كلية الآداب والعلوم الأنسانية
شعبة اللغة العربية وآدابها
مكنـــاس

قدم هذا البحث لنيل شهادة الاجازة فى الأدب العربى

الشخصيات التراثية فى مسرح السيد حافظ
وظيفتها الفنية والفكرية

اعداد الطالبة :
سميرة أوبلهى
تحت اشراف الأستاذ
عبدالرحمن بن زيدان

رقم التسجيل : 82586 301 - 7/82

السنة الجامعية : ١٩٨٧ ـ ١٩٨٨

إهـــداء

إلى التى ألهمتنى علمتنى أن العلم نور

وأن الجهل عار

أمـــى

إلى الذى قضى العمر بين طيات الألواح

شهد البرد قارا وشهد الصيف حارا

أبـــى

إلى التى فجرت فى منابع الاجلال والاكبار

الخالق الواحد القهار

جدتـى

إلى الذى أنقذنى من وهدة الفشل

حثنى على العمل والتشبث بالأمل

زوجـى

إلى اللائى تقشفن من أجل اعطائى

وتعودن من أجل ارضائى

أخواتى

آمنة ، رابعة ، هناء ، أسماء ، سونية

إلى الذى أعتق أجيالا من الجهل

وأضاء عقولا من الخلل

أستاذى

إلى كل العاملين بمكتبة الكلية

الذين ناولونى القريب ولم يبخلوا بالبعيد

أهدى هذا البحث المتواضع .

مقـــدمة

عندما اخترت مجال المسرح لم أكن تمام التهيىء لدخول هذا السديم الغريب فقد كان ينقصنى جهاز مفاهيمى أتكىء عليه فى التعامل مع النصوص ومع المصطلحات التى أجدها قابعة فى بنية النصوص .

لكن تنصلت من كل مماحة أو مجادلة مسبقة لنفسى فانطلقت فى مهمتى مؤمنة بالآية الكريمة «إذا عزمت فتوكل على الله» لم أكن أعرف من الموضوع إلا الاسم «السيد حافظ» كنت قد سمعت به مصادفة أو قرأت عنه فى جريدة ربما . خانتنى الذاكرة ولم أعد أذكر كيف ومتى كل ما كنت أعرفه مسبقا هو أنى مغامرة كالفارس الأعزل مجردة من كل سلاح لقد بدأت أقرأ وتضخمت لدى لحظة الافتتان بالمسرح بالمهمة الصعبة التى يحملها المؤلف على كاهله والارسالية التى يصوغها ويعمل على تنقيحها وتبسيطها من أجل أن يتلقاها المرسل إليه ــ الجمهور ــ هذا إذا كان فى مستوى فهمى وخلخلة البنية الدلالية للارسالية وفهم وتذوق ما ينبغى فهمه وإسقاط كل الأوشاب التى قد تضر فى تفسير ملامح البنية الدالة .

لقد آمنت بأن الفرد لابد إن أراد تحقيق هدف ما عليه إلاّ أن يتسلق جبال المغامرة بل وأن يسلك دروب المخاطرة والمجازفة ولا أدل على ذلك من المؤلف الذى كابد الأهوال من أجل أن يكون وسيلة إبلاغ بين ضفتين متباعدتين ؛ المرسل ؛ المبدع كمسؤول عن وعى الانسان والمرسل إليه : الجمهور العربى . فى الوقت الذى نفتقد القناة التى نمرر عبرها هذه الارسالية بعبارة أخرى أن الهدف الذى كانت تتمحور حوله إرسالية

الكاتب كان فى غاية الخطورة لأنه كان يعى تمام الوعى أن إرساليته ستبقى صوتا دون صدى ورسما غير مقروءه بل حبرا على ورق لأن المرسل إليه وأعنى الجمهور العربى كان قابعا فى قوقعته النائية عن أحداث العالم أى أنه كان مغمورا فى اسجاف دياجير الجهالة والرجعية فأى إرسالية يتلقى ؟ ومع ذلك غامر السيد حافظ ليؤسس مرتكزات ذهنية خاصة ينطلق من خلالها فى تفسير البنى هذا الواقعغ الذى يرزح تحت سطوة التخلف ولا يريد الخلاص من معمعاته .

كانت هذه أهم المحفزات التى دست بى فى طيات هذه التجربة بالرغم من العراقيل التى واجهتها فى خضم هذا اليم العميق الذى يقال له المسرح فمن جهة قلة المراجع والدراسات النقدية وضيق الوقت من جهة ثانية ... لكن هذه الصعوبات تلاشت بفضل المساعدات الجبارة التى تلقيتها من الأستاذ المشرف عبدالرحمن بن زيدان الذى أمدنى بكل المراجع التى تهم البحث سواء من داخل المغرب أو خارجه .

والعرقلة الأخيرة التى اعترضتنى هى ترجمة بعض الفقرات والتى قد يعتريها النقص بالإضافة إلى ذلك أن المنهج لم ينطلق من صيغة معينة وإنما حاولت قراءة النصوص وربطها بميكانيزمات الحقل الثقافى الاجتماعى الذى أنتجها . بمعنى آخر أقول أن المنهج كان متكاملا حاولت أن أنطلق فيه من بنى النصوص وأن أربطها بالمحددات السياسية والصيرورة التاريخية وذلك لتجلية الجوانب الغامضة فى النصوص بفك أوالياتها فى تلك الصيغة التى تربط النصوص كبنية نسقية بالمحيط الاجتماعى لذا أعترف بأن هذا المنهج قد يعتريه بعض النقص ولكن أؤمن أشد الإيمان بالتطور وأن كل نقص هو خطوة نحو الأكتمال بل خطوة

على طريق النجاح ومحفز لتكثيف الجهود ، لقد رصدت الوحدات التركيبية للنصوص على أعتبار أن مفهومية النص ومعنائيته تتحدد من خلال الأحورة التشخصية لأنها تشكل مفتاحا وتفسيرا لإنغلاقية المجتمع بتمثل التجربة الأنسانية بعد اكتناه أغوارها . وكما يقول برتولد بريشت : «أردت أن استعمل على المسرح الجملة القائلة بأن المهم ليس تفسير العالم بل تغييـره[1] .

أن مهمة العمل المسرحى أو أى عمل فنى ليس مجرد نقل لاحساسات انسانية وإنما المغزى يكمل فى التفاعل والاندماج مع هذه التجارب والتعمق فى تفسير مضمونيتها بأعتبار المتلقى ، المتفرج جزء من هذه الملحمة الكونية التى هى العالم .

هذه الرؤية تمثلها السيد حافظ فى نصوصه وهذا ما دفعنى إلى التعامل والتحاور مع النصوص مباشرة .

كل هذه الخطوات والتمهيدات تكمن وراء البنية النسقية التى يتمحور حولها البحث لتتخذ المسار التالى :

فى الباب الأول تحاولت الاحاطة بالطقس الذهنى الذى كان سائدا فى مصر خاصة والعالم العربى عامة ، وذلك قصد موضعة المؤلف داخل هذا الجو المشحون المكهرب وبالتالى استخلاص أهم التلوينات الخصوصية التى تميز الكاتب بمعنى آخر أننى حاولت رصد المناخ الاجتماعى بتفكيك ميكانيزماته وشرائحه وتفتيت البنية الذهنية أو المرتكز الفنى الذى تمثله درجات الوعى والادراك الذى تعكسه أى شريحة إجتماعية .

---

(١) مسرح التغيير : مقالات فى منهج بريشت الفنى اختيار ومراجعة قيس الزيدى ، ص : ٥ .

إن السيد حافظ ضمن هذه المقولة يمثل بنية فوقية أى بنية ذهنية لبنية تحتية ذات مناخ مدموم ومسحوق تحت سطوة النكسة من جهة وأصوات متداخلة ساهمت بطريقة أو بأخرى فى إبراز ملامح هذه الشخصية وأعطتها مشروعيتها فى إثبات كينونتها وتحديد طموحاتها بعد هذا المدخل الذى حاولت من خلاله تحديد المسرح العربى كهوية حضارية وفكرية وثقافية وموقع السيد حافظ من خلالها إنتقلت إلى الفصل الأول الذى حاولت عبره تلخيص أهم الممارسات الثقافية خاضع لها السيد حافظ والتى أفردت تجربته ضمن الحقل الثقافى المسرحى من بين هذه الممارسات أذكر المسرح التجريبى أو مسرح اللا معقول الذى حاول تكريس منظور تغييره على أنقاض هذه الشبكة المفاهيمية المستوحاة .

فى **الباب الثانى** : المعنون بأدلجة التراث والبعد الوظيفى للمسرح العربى حيث تطرقت إلى مفهومية التراث بصفة عامة فى علاقته بالمسرح مع تحليل مسرحية الفلاح عبدالمطيع باعتبارها تجسيدا للتراث المتحرك وقضية الأنسان والوطن ثم فى الفصل الموالى الذى كان عبارة عن مدخل سيكو ابداعى ينطلق من هنا النصوص لتفسير البنية الدلالية فأخترت بعض النماذج التى تصب فى هذا المنظور «حبيبتى أميرة السينما» ، «ستة رجال فى معتقل» .

لذلك فأن الهدف الذى كنت أتغيا من وراء هذه المنطلقات هو إثبات مشروعية كانت اعتمادا على نصوص إبداعية تمثل الوجه الآخر للمؤلف وتبرز أهميته فى الساحة الثقافية .

المسرح العربي : كهوية حضارية وفكرية وثقافية

موقع السيد حافظ في تجربة المسرح العربي

من المؤكد أن الأدب هو ذاكرة الشعوب ومدونتها التى تحفظ الأحداث البارزة لأمة من الأمم . ومن ثم جاءت أهمية هذا المرجع لأن معرفة مكنونيته تنير لنا ملامح بناته الذين دعموا أصوله . بعبارة أخرى أن دراسة الملامح الفكرية والأدبية تستدعى تحديد الأرضية التاريخية والظروف الخارجية : السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى أنتج العمل الأدبى فى ظلها ، أنها محاولة لتفسير الظاهرة الأدبية على ذوق السياق الاجتماعى وهى ليست تفسيرات علمية تحاول فقط ربط الأسباب بالمسببات أو تحاول ربط الخيط الفكرى بأصوله التاريخية . بل إن هذه المنطلقات المؤسساتية هى المادة الحية لتفسير نمطية الحساسية الإبداعية للإستناد إلى المرتع الذى ولدت فيه .

وحتى لانتيه فى هذا البحر الزاخر العميق ولاتضيع المفاهيم فى هذا السديم الغريب لابد لنا من تحديد الحقل الأدبى الذى نود الخوض فيه ، والواقع الذى أفرز لنا هذا الفن بل سمات الدرة الكونية المسماة بالأنسان والتى ساهمت فى بلورة هذه التركيبة الفكرية والفنية . لكن من هو هذا الانسان ؟ وماهى التركيبة الاجتماعية التى ينتمى إليها والتى تمكننا من تحديد هويته الحضارية والفكرية والثقافية ؟

إن الحقل الأدبى المؤطر لهذا البحث هو المسرح كظاهرة فنية برزت على الساحة الأدبية فى العالم العربى فى أواخر القرن الماضى متأثرة

بالأحوال الخارجية فى الغرب ومسايرة للمناخ الداخلى حيث الكشف عن هشاشة بنى الواقع التقليدى وضعف تماسكها .

«فعلى الصعيد الثقافى بدت المفاهيم القديمة عاجزة عن إنجاب معنى مقبول للوجود الفردى والجماعى مقابل ما وجد عند الغربيين فى هذا الميدان[١] فإذا صح القول أن كل واقعة إجتماعية هى واقعة تاريخية فلابد أن يكون الأدب كظاهرة إجتماعية يحمل سمات الفترة التى أنتج فيها . وقد عرف العالم العربى فى الفترة الأخيرة حالة متردية عانى أبانها الانسان العربى صنوفا من التعذيب من طرف أجهزة القمع والإستبداد والأساليب الامبريالية المقوتة لتحطيم مكونات هذه الدرة الانسانية بل أنسقة الفرد المعنوية .

إستنادا إلى هذا المفهوم يمكن تحديد التركيبة الإجتماعية التى ينتمى إليها الأنسان العربى وهى «خانت شعوب العالم الثالث إنطلاقا من مقولة التخلف والتدهور التى ترزح تحتها الشعوب العربية قياسا بشعوب أوربا وأمريكا والشعوب الاشتراكية ... ففى دروب القهر والاضطهاد يعيش الشعب العربى متدحرج الهوية مهضوم الحقوق [illegible] الكبت الاجتماعى والجنسى ... أما مجاله الاقتصادى فيعرف إستمرار علاقات الانتاج الرأسمالية والتبعية»[٢] .

إن هذه المنطلقات المتكاملة ترسم لنا هوية الانسان العربى المستلبة نتيجة الصدمات الاستعمارية المتكررة التى تحاول تحطيم هذه الذات وشل مقدرات الانسان العربى على العطاء بحيث يبقى دائما تابعا لا متبوعا .

---

(١) مبارك ربيع : الرواية العربية الجديدة ـ مجلة الآداب ، ١٩٨٠ ج : ٢ ـ ٣ ، ص ٣٩ .

(٢) برهان غليون : الرواية العربية الجديدة ـ مجلة الآداب ، ١٩٨٠ ج :٢ ـ ٣ ، ص ٦٠ .

غير أن هذه المحددات أو المنطلقات يجب ألا تنسينا حقيقة ثابتة وهى أن التفاعل الحضارى بين الشرق والغرب كان عاملا مهما هيأ لمولد المسرح العربى بالدرجة الأولى ، بدءا من غزوة نابليون بونابارت وإستمرار التصادم مع هذا الغرب إلى الآن . حيث أتت مساهمة خطوط العصر البيانية الأدبية والاجتماعية كنتيجة منطقية لتطور أى حركة أبية أو فكـــرية .

إن نجاح الفن المسرحى كشكل خاص من الحركة الفكرية العربية الواسعة بعثت الحياة فى عصر بكامله وهب من مرقده يكشف لنا عن وجود نفوس قوية كانت تتوق لمسايرة الركب الحضارى الذى سبقها بأجيال عديدة . كما تبرز لنا أن التجربة المسرحية العربية – مع ارهاصاتها الأولى – مهدت بشكل أو بآخر لبلورة عصارة هذا الفكر مع الجيل اللاحق .

هكذا ولد المسرح العربى ولم يكن ميلاد مصادفة بل ميلادا ساهمت فى تشكيله عدة مكونات وقد مر بعدة مراحل : مرحلة المخاض وجاءت عن طريق تلاقح الثقافة الغربية والعربية فى أواخر القرن ١٩ ومع إنتشار البعثات تلتها مرحلة الوضع مع إخراج مارون النقاش لأول مسرحية عربية هى «البخيل» سنة ١٨٤٧ . بعبارة أدق كما يذهب الدكتور على الراعى : «أن هذا الميلاد كان مؤقتا ، مجرد إنبثاق إلى الوجود ، ومحاكاة الظواهر الفنية . رآها المثقفون العرب فى بلاد أوربا فاستوردوها إستيرادا إلى بلادهم[١] .

---

(١) الدكتور على الراعى : المسرح فى الوطن العربى – عالم المعرفة – ١٩٨٠ ، ص : ٥٣ .

لقد مثل هذه المرحلة الأولية ــ والتى تعتبر بحق خطوة تمهيدية ــ أبوخليل القبانى ويعقوب صنوع . لقد كان الأول صورة منظورة للقاص الشعبى وقد أتخذ المسرح وسيلة لتبليغ هدفه ، وأن كان بناؤه الدرامى بسيطا لما يشوبه من بعض الخلل فلا ينبغى محاسبته حسابا عسيرا كما فعل زكى طليمات ، لأنه يمثل مرحلته كما أن محاكمته يجب أن لا تكون فى غياب البيان الظرفى الذى ينتمى إليه . يقول زكى طليمات عن النص المسرحى لدى القبانى «أن بناءه المسرحى ضعيف حاول تغطيته بالموسيقى والرقص والإنشاد ، وكان ذلك سببا لنشأة البراعيم الأولى لفن الأوبريت فى البلاد العربية»[١] .

إلى جانب القبانى برز يعقوب صنوع وكان ذا حس إجتماعى وشعبى وكانت هذه الصفة سببا فى استقطابه عددا كبيرا من الجمهور . وقد أطلق عليه المصريون «مو لبير مصر لبدعته فى التمثيل الهزلى وما يقترن به نقد إجتماعى»[٢] .

بختام هذا الرئد يكون المسرح العربى المجلوب قد تشكلت ملامحه الأساسية وأكتمل بقوالبه الثلاثة التى ظل يصب فيها مضامينه من القرن الماضى حتى الآن هذه الأشكال الثلاثة هى :

ــ المسرحية الجادة التى تعتمد النص الأدبى وهدفها تبصير الناس .

ــ المسرحية الانتقادية التى تنطلق من أسس شعبية هزلية وهدفها الاصلاح الاجتماعى .

ــ ثم الأوبريت أو المسرحية الغنائية .

---

(١) د. على الراعى: المسرح فى الوطن العربى ــ عالم المعرفة ــ ١٩٨٠ .

(٢) د. شوقى ضيف : الأدب العربى المعاصر فى مصر ــ دار المعارف ١٩٧٦ ص : ٢١٣ .

هذا التنميط الذى وضعه الدكتور على الراعى للمسرح أبان هذه المرحلة والذى حدده بثلاثة أوعية دراسية تضمنت الخطوط الكبرى للتجربة الفنية فى بداية هذا القرن . أقول هذه الأنماط الثلاثة لم تكن خلاصة تجربة أصلية لأن من بين العوامل التى تحكمت فى بنائها : الترجمة عن النص الغربى . بعبارة أخرى أن الطابع الذى غلب على هذه الفترة هو التمصير أى أخذ النص المسرحى بكل تقنياته مع محاولة شحن فضاء النص بنكت شعبية لخلق جو مصرى .

ولقد ظل المسرح العربى يقدم مضامينه فى إطار هذه الأنماط الثلاثة إما مقتبسة أو مؤلفة حتى ظهر المؤلف المحلى الذى برزت معه ارهاصات المسرحية الاجتماعية مع فرح انطوان فى مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» وإبراهيم رمزى فى مسرحية «صرخة الطفل» . وواكب نفس الفترة محمد تيمور ، وقد امتاز على أصدقائه وبالخصوص رمزى بالحوار الدرامى القوى وتفريق مستويات اللغة بين العامية والفصحى .

إن تفتيت مكونات هذه المرحلة يعطينا صورة واضحة عن القفزة النوعية التى عرفها المسرح العربى . حيث إنتقل من حيز الترجمة إلى حيز الإبداع والعطاء الذاتى عبر هذه المسيرة التطورية للحركة الدرامية فى مصر . فيظهر المسرح الغنائى مع رائد كبير كانت له الخطوة الأولى فى تدعيم جذور هذه الحركة وهو الشيخ سلامه حجازى . كما يعود چورچ أبيض من فرنسا الذى «وصفه الأهرام بأنه أول ممثل وطنى وأصولى»[1]. وقد ارتفـــع على يديه مقام الممثل والنـص المسرحى عن طـريق التقنيات

---

(١) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ــ عالم المعرفة ــ ١٩٨٠ ص : ٤٦ .

الحديثة التى أستمدها من الغرب وحاول معالجتها بكيفية تلائم بيئتهم ، بعبارة أخرى أن التعبير الأدبى يستمد أطر مرجعيته من هذا الواقع يفسر لنا التطور الذى ظهرت بصماته على التجربة المسرحية على الخصوص «هكذا استكمل المسرح العربى أنواع أطقمه الفنية حين أولى الفنان عزيز عيد إهتماما كبيرا لفن الإخراج . ففى عام ١٩٢٣ ظهرت أول فرقة مسرحية نظامية لها طاقم فنى متحمس ومتحد على رأسها عزيز عيد هذه الفرقة هى فرقة رمسيس ، وأعقب هذه الخطوة إنشاء معهد الفنون المسرحية سنة ١٩٣١ بإقتراح من زكى طليمات ليلغى بعد عام دراسى واحد ويعود عام ١٩٤٤ بأسم المعهد العالى لفن التمثيل العـربى»(١) .

أن هذه الرعاية الكبيرة التى يلقاها المسرح والتطور المستمر الذى تستشف من خلاله التصاعد الكبير فى الكم والأبعاد الرؤيوية الجديدة كالمضامين الاجتماعية مثلا من حيث الكيف يدفعنا للتساؤل مع أمير اسكندر : «هل نمتلك الآن تعبيرا مسرحيا ناضجا وأصيلا عن حياتنا المعاصرة ؟ وماهى حقيقة الوضع فى حياتنا المسرحية الآن ؟ وماهى القضايا الفنية والفكرية والتنظيمية التى تشغل بال العاملين فى هذا المجال الحيوى من مجالات الثقافة ؟

إن الجواب على هذه الأسئلة يعطينا صورة قريبة عن الحقيقة القائمة وتواجه المرء فى هذه الحالة مجموعة من الأسئلة تثير عددا من القضايا : الإجتماعية من تحولات أساسية مهمة . وبمعنى آخر هل إستطـاع المضمـون الدرامى أن يعكـس فى إتجاهـه الفكـرى التطـورات

---

(١) نفس المرجع : ص ٧١ .

الأخيرة فى حياتنا ؟ وهل استطاعت أشكال المعالجة الدرامية أن تتطور هى أيضا وأن تساوى التطورات فى المضمون ؟ ثم ماهى طبيعة القضايا التى تثيرها الصياغات الجمالية الجديدة لتلك الأشكال ؟»[١] .

إن الإجابة عن هذه الأسئلة المتداخلة تقتضى منا رحلة فى العوالم المسرحية باستنارتنا لعدد من المؤلفين فى هذا المجال الذين يعتبرون علامات بارزة تستحق الذكر بل الدرس والتمحيص . كما تتطلب رصد الظروف المستجدة إجتماعيا وسياسيا فى مصر أبان الثورة وبعدها لأن ذلك سيساعدنا على توضيح معالم الرؤى الجديدة للحركة المسرحية المصرية الجديدة .

بعبارة أخرى لقد شكلت مرحلة النكسة (٦٧) جسرا ضروريا عبرت عليه البذرة الأولية لتدخل موثقة المسرح . لقد إكتملت هذه التجربة وأصبحت فنا قائما بذاته بمعنى آخر أصبحت أرضيتها صلبة فأضحت مهمة المؤلفين فى هذا المجال هى البحث عن أدوات تحليلية حديثة تلائم الوضعية الحالية .

إن المقصود بالوضعية هنا هو تلك المواصفات الاجتماعية والسياسية والفكرية كتلك العلاقات الجدلية بين الفكر والواقع ، أى بين البنية التحتية والبنية الفوقية . فلاشك أن الواقع الاجتماعى بعد الثورة الناصرية (٥٢) ونكسة (٦٧) قد أغنى التجربة المسرحية بمخلفات الأزمة فكان هذا حافزا مهمـا للكتابة بما طرحته من تساؤلات على ضمائر الكتـاب : هل هـذه الأزمة عابرة أم أنها مقيمة لاستفزازنا ؟ وطبعا كانت

---

(١) أمير اسكندر : الثورة والمسرح الدراسى فى مصر - المجلة - ١٩٦٥ ، ح : ١٠٣ ، ص ١٢٨ .

الاجابة مقابلة هذه الظروف بالتحدى والمغامرة نعم لقد غامر الكتاب على مستويين :

١ ـ من حيث المضمون ساهمت الثورة فى خلق مضامين إجتماعية وسياسية جديدة محايثة لهذا الواقع .

٢ ـ من حيث الشكل كان من الضرورى البحث عن أدوات تحليلية حديثة تساير العصر وبعبارة أخرى كان لابد من خلق قوالب درامية جديدة تتقبل أبعاد التجربة المعيشة .

وفى إعتقادى أن النكسة كانت بابا بل منفذا هبت منه أرياح التحرير والتغيير التى ظهرت آثاره بدرجات متفاوتة وتجلى ذلك فى منحيين :

١ ـ المنحى الاجتماعى كمحاولة لتجاوز الظروف العصيبة التى عرفتها مصر بخلق مناخ جديد .

٢ ـ المنحى الثانى هو الفكرى حيث إستفاد من .سطريات والفلسفات المعاصرة فى الغرب لكن لمحاولة صبها فى منظور عربى .

لكن السؤال المطروح الذى يعود من جديد يلح بنفسه وبحدة هو : هل كانت مخلفات هذه النكسة فى صالح التجربة المسرحية ؟ أم كانت ضدها ؟ بعبارة أدق هل ساهمت فى إغناء الرؤية العامة وتوضيحها أم على العكس افقارها وتذبذبها ؟ إن إلتقاط إجابة شافية لهذا السؤال يدفعنا إلى إختراق تيارين مقترفين :

ـ الأول يرى أن النكسة بخصوصياتها وملامحها ضد المسرح بحيث أن الخط البيانى للتجربة المسرحية عرف هبوطا من حيث الكم والكيف .

ـ التيار الثانى يرى أن الظاهرة المسرحية لم تعرف أى تقلص وأن سبب هذا الهبوط لا يرجع لقلة الأقلام بل لظاهرة المنع التى استفحلت والمراقبة الشديدة التى فرضتها السلطة إتجاه هذا المجال . وهذا مايؤكده الأستاذ فوزى فهمى حيث يقول : «ويجب أن نتذكر أن هناك سوء الفهم وعدم النضج لدى أجهزة الدولة تجاه المسرح الأمر الذى أدى إلى تقلص المسرح أو الظاهرة المسرحية ... أن فهم أجهزة الدولة للمسرح فهم مخطىء لأن المسرح فن شديد الديمقراطية ، شديد التأثر ، على الرغم من أنه ليست هناك مسرحية أسقطت نظاما ، فلم يحدث أن خرج الناس من المسرح وقاموا بمظاهرة ، غير أن هناك توجسا دائما من أجهزة الدولة تجاه المسرح[1] .

لكن لا نستطيع أن ندلى بأى تصور شخصى جزافا دون أن يكون مصحوبا ببيانات إحصائية لحصيلة المواسم الخمسة بعد النكسة تثبت ما إذا كان المسرح المصرى يعانى من تأزم كما يزعم . وهل كانت هذه الأزمة نتيجة حتمية لنكسة (٦٧) أم قبلها ؟ .

فى إطار المواسم الخمسة التى تلت النكسة (٦٧ ـ ٧٢) قدمت مسارح الدولة الستة سواء «المسرح القومى ، أو مسرح الحكيم ، أو مسرح الجيب ، أو المسرح الكوميدى ، أو الحديث الغنائى» عدة مسرحيات تختلف من حيث الكم والكيف أو من حيث القيمة الفكرية والفنية . كما تباينت من حيث تناولها للوضع الاجتماعى وتفكيكها للغز النكسة بتبديد الغموض الذى كان يكثف ذلك الوضع . ونذكر أهم المسرحيات التى لفتت

---

(١) قضايا المسرح المصرى المعاصر ، اعداد نصر عنتر ـ فصول ـ م الجزء الثانى ج : ٣ ، ١٩٨٢ ، ص٢٠٢ .

وجدان المشاهد بحضورها المشاهد بحضورها التام فى الساحة الأدبية منها : «الزير سالم ، بلدى يابلدى ، شمشون ودليلة ، سر الحاكم بأمر الله، ملك الشحاتين ، عفاريت مصر الجديدة»(١) .

والواضح من عدد الأعمال التى خرجت للنور فى هذه الفترة ، أن حركة المسرح لم تشل تماما كما يدعى البعض ، وأنه ظل ملاحقا لهذه الوضعية يحلل ميكانيزماتها الداخلية .

موقع السيد حافظ فى تجربة المسرح العربى :

أن النكسة وإنطلاقا من تصور خاص بكل معطياتها أفادت كثيرا فى مواد جيل التحدى لقد تحدى هذا الجيل أوضاع الأزمة بتمرده على القوالب المسرحية الكلاسيكية . وأهم قضية طرحت هى البحث عن صيغة جديدة للمسرح العربى باستلهام منابع التراث الشعبى . بعبارة أخرى ، لقد حاول الكتاب صياغة تراكيب وأبنية أصيلة مستوحاة من الذاكرة الشعبية مطورة حسب الإطار الإجتماعى والتاريخى الذى تريد تجسيده . لقد بدأت هذه المهمة مع كتاب الستينات كتوفيق الحكيم فى [illegible] «قالبنا المسرحى» الذى دعا إلى استخدام عناصر درامية شعبية كالحكواتى والمقلداتى والمداح ، وأيضا وسف إدريس فى مسرحيته «الفرافير» التى جسدت دعوته إلى مسرح السامر أو الغرف من المخزن الشعبى . هذه المهمة تطورت مع كتاب السبعينات كيسرى الجندى وسمير سرحان وفوزى فهمى وعبدالرحمن الشافعى «مسرح الأقاليم» وكذلك السيد حافظ الذى وقف كعلامة بارزة ونقطة وضاءة فى وسط الميدان وصاح «لا مسرح بدون

(١) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ـ عالم المعرفة ـ ١٩٨٠ : ص :

تجريب» . من هنا طرح أنضج ثماره بعد الثورة التى كانت محركا فعالا ظهرت معها أقلام بناءة كان لديها القدرة على الخلق والتجديد غير عابئة بما يعترضها من أهوال . وكما قال الدكتور على الراعى : «لقد أفرزت الثورة الطاقات الحبيسة لدى الجماهير والفنانين والكتاب معا فظهر ما نسميه اللحظة المسرحية المواتية وظهر معها جيل من الشباب مغمور بتطلعات فنية مهمة»[١] .

إن مرحلة الستينات كانت فاتحة مرحلة متطورة ، وساهمت بقسط وافر فى إثبات جذور التجربة المسرحية وتعميق أصولها فى العام العربى بصفة عامة ويرجع الفضل إلى تلك لمعطيات الإجتماعية التى أغنت هذه التجربة والتى كانت مرتعا لعرض التجارب وشحذ الأذواق . من هنا يقول عبدالله هاشم عن تجربة السيد حافظ : «أنه بدل أن نقيم التهليل لكل مستورد أفلا أجدى بنا أن نهتم بكاتب مصرى لا يقل جودة وتجديدا وثورة وغضبا ، على الأوضاع المسرحية التى تحيط بالعالم العربى خصوصا وأن مسرحياته نتاج طبيعى لنكسة (٦٧) ومحاولة تجاوزها والثورة ضد الظروف التى خلفتها ومحاولة الاستمرار وقهر الظروف السلبية التى قدمت بعد ذلك لخلق إنسان عربى قادر على الثورة ضد أعتى الظروف يصادفها الوطن العربى[٢] .

لاشك أن هذه الفترة من عمر التجربة المسرحية للسيد حافظ بدأت تتجذر أكثر من خلال كفاحها ضد أساليب العسف والظلم ومن ثم نحت

---

(١) نفس المرجع ، ص : ٨٤ .

(٢) عبدالله هاشم : مسرح السيد حافظ الطليعى ـ دار الكتب ـ ١٩٨٥ ، ص : ٢ .

السيد حافظ لنفسه مكانة ممتازة فى المسرح العربى عامة . بعبارة أخرى أن هذه الفترة من التجريب والتلمس قد أقنعت السيد حافظ بضرورة زرع جذور أكثر عمقا وبوضع حد لجمود هذا المجتمع ومحاولة تخليصه من الاستيلاب إلى الإيجاب أى التخلص من التبعية إلى مرحلة التأطير والخصوصية . وقد كانت هذه الخطوة عند السيد حافظ أساسية وممهدة للوصول إلى كم الاشكالية ومحاولة خلخلتها وتحليلها من أجل تحقيق تحول جذرى فى بنية هذا المجتمع وتفكيك ميكانيزماته العلائقية على ضوء معطيات الحاضر والمستقبل .

وهذا هو السبب الذى جعلنى أختار موضوع : «الشخصيات التراثية فى مسرح السيد حافظ «وظيفتها الفنية والفكرية» كأنموذج يجسد الصيغة التعاملية مع هذه التنميطات السلوكية من جهة ، ومن جهة ثانية إستخلاص الأبعاد الرؤيوية للسيد حافظ من خلال شخصياته المسرحية . وليكون هذا الموضوع من جهة ثالثة أساس هذا البحث الذى أتوخى من ورائه قراءة إبداعاته وتحليلها ووضعها فى صيرورتها التاريخية مع محاولة النقد الذى تناول هـذه التجربة القائمة على التجريب والسؤال والهـدم والبنــاء .

ومن هنا سأجعل مسرح اللامعقول فى الأدب العربى مدخلا رئيسيا للحديث عن تجربة السيد حافظ لأن هذا اللون من التعبير له حضور واضح فى أعماله على مستوى كتابة النص المسرحى والرؤية للعالم فى إطارها التجريبى .

مسرح اللامعقول بين المنظور العربى والمنظور الغربى

أو تعدد المصطلحات بين الغرب والعالم العربى

والبحث عن رؤية جديدة للعالم

أن قيمة العمل الأدبى من المضامين الفكرية التى يحملها القالب الشكلى وكذلك المحتوى وما أحدثته من ردود فعل لدى شريحة إجتماعية معينة هى طبقة المثقفين والقراء . لكن ماحدث مع مسرح اللامعقول كان عكسيا بهذه الرؤية بحيث أحدث ثورة كبرى على المستويين : «الشكل والمضمون».

- فمن حيث الشكل : دعا مسرح اللامعقول إلى تغيير الأدوات والمفاهيم الكلاسيكية .

- ومن حيث المضمون إستهدف نبذ كل القيم الأخلاقية والمعتقدات المذهبية حيث أعتبر العالم عبثيا ولا مجديا لذا فهو لا يستحق كل هذا الأهتمام الذى نوليه إياه .

إن هذه النظرة اليائسة التى كانت تطل من عيون شباب القرن ٢٠ تعطينا تفسيرا كافيا للحرب العالمية الثانية وما خلفته من مظاهر البؤس والقهر الذى كان يمارس تلك النفوس البريئة . وبالتالى جاءت كتابة الجيل الذى عايش أحداث هذه الحرب مرآة واضحة بما يضطرم فى أعماقه من هواجس وفلق وقرف . وأهم ما يميز كتاباته هو ذلك اللبوس الكوميدى والهـزلى الذى لبسته لإبـراز شخريتها وتحديها لكـل المظاهر المقنعة والزائفـة .

لقد عرفت هذه الظاهرة بأسماء عديدة كالا معقول والعبث والطليعة والتجريب واللا معنى . وهذا التعدد يستدعى تحديد معنائية كل مصطلح على حدة وذلك بتتبع المسار التاريخى لهذه الظاهرة مع رصد الظروف المحيطية التى ساهمت فى ظهورها ، أن هذه المصطلحات المتعددة تشترك فى كونها ثورات فكرية جاءت من أجل تقويض دعائم بنى الواقع التجريبى ، وأيضا للقوالب الفكرية الجاهزة بل الكلاسيكسة .

«فالتجريب ـ كتعبير فنى فكرى ـ هو بالأساس محاكاة للتغيير الواقعى إجتماعيا ونفسيا وسياسيا وفكريا . ومن هنا يكون للتجريب الغريب معنى ، لأنه ثورة تسير بمحاذاة ثورات أخرى ، ثورات يمكن حصرها فى الثورة الصناعية والدينية والفكرية»[١] .

أن مكنونية التجريب لا تكمن فى كونه ثورة عارمة بدون أهداف . بل فى تلك الصيغة التواصلية مع الجذور التاريخية والتجاري الماضاوية والتراثية . بعبارة أخرى أن التجريب يبحث عما يسمى بالحس التاريخى أنه يتجاوز التكتيكات والاكتشافات المظهرية إذا صح هذا التعبير أو الثورة المنظرية كما يقول استانسلافسكى . وقد حدد طوماس أليوت Thomas. S. Eliot هذا الحس التاريخى قائلا : «أنه ليس الوعى الحاد بالماضى فحسب ، بل اعادة اكتشافه فى الحاضر وإحياؤه فيه حين يحتوى عقل الفنان عقل أمته وحين يعيش الأجداد فى دمه»[٢] .

---

(١) عبدالكريم برشيد : السيد حافظ بين التأسيس والتجريب ـ المهد ـ ح : ٣ ـ ٤ سنة : ١ ، ١٩٨٤ .

(٢) المسرح التجريبى من استانسلافسكى إلى اليوم ، ترجمة فاروق عبدالقادر ـ فصول ح ٣ السنة : ٨٢ ـ ص ٢٥٥ .

من هذا المنطلق الذى يجعل التجريب بل الإبداع الفنى كثورة مناهضة لما هو قائم من مرتكزات تستوحى الطليعة سماتها فهى كما يحدد يونسكو «ظاهرة فنية وثقافية سباقة ... فهى بمثابة بدعة فى الأسلوب أو وعى جديد تتخذه النزعة إلى التغيير»(١) .

إن هذه الحركة الطليعية التى برزت مع أعقاب الحرب العالمية الثانية كمحاولة لتفسير الغموض المستبد للصيغة العلائقية فى هذا العالم . وكثورة لنبذ القوانين والشروط الأساسية للابداع الفنى السابق وإقامة مفاهيم وأسس جديدة تعارض عصرها فتكون بذلك قد تجاوزت «ما هو معاصر لتلتقى بالتراث العالمى الأزلى الذى لايحده زمان أو مكـان»(٢) .

نتبين من هذا القول أن مسرح الطليعة يهدف من وراء تحطيم القيم والأوثان الأخلاقية والمفاهيم الفنية القديمة إلى بناء متعال عن الصورة الرثة للمجتمع أبان الحرب العالمية الثانية . بعبارة أخرى أنه ينشد الواقع المطلق بصورته المتكاملة التى هى مرآة واضحة لكل الآلام والهموم الأنسانية . وبالتالى فأن هذا المسرح الذى يحاول تعليل عبثية هذا الوجود ولا جدواه لا يمكن أن نصفه بأنه مسرح ينتمى إلى اللامعقول .

أن مصطلح اللا معقول له معنائية خاصة لا يمكن أن تؤطر المفهوم السابق لكلمة الطليعة أو التجريب يقـول يونسكو : «المجتمع هو اللا معقول ، لا الأدب ، والمجتمع الـلا معقول هـو المجتمع الذى لا غاية لـه وهو المجتمـــع المنفصـل عن جذوره الدينية وتقاليده فى مثل هــذا المجتمع

---

(١) لطفى نام : المسرح الفرنسى المعاصر ط : ١٩٦٤ دار القومية للطباعة والنشر ص : ٢٣٠ .
(٢) نفس المرجع ص : ٢٢٨ .

يكون المرء ضائعا ، ويكون كل ما يصدر عنه لا معنى له ولا فائدة ترجى منه وبهذا يكون لا معقولا »[١] .

أن النكبة التى منى بها العالم فى العقود الأخيرة من هذا القرن كانت محفزا على تسرب نزعة اللا معقول إلى ميادين الأدب والفنون المجاورة وكمحاولة رائدة لتفسير سلوك الأنسانية الأحمق فى إعلان هذه الحرب الغاشمة . كما جاءت من أجل إعلان تفاهة الحياة وعبثية هذا الوجود بل أكثر من هذا أن مسرح اللا معقول لا يقف عند حدود بل يوغل إلى منطقة اللا شعور لتفسير الترسبات اللا عادية والتصرفات الميكانيكية للأنسان . وفى هذه النقطة يتجلى تأثير الفرويدية التى ساهمت إلى جانب مدارس أخرى كالوجودية والماركسية والسوريالية فى إبراز ملامح هذا المسرح ، والنتيجة التى نخلص إليها هى : «أن مسرح اللا معقول مسرح كوميدى رغم أم موضوعه جاد وخطير ولكنه ليس كوميديا بالمفهوم التقليدى فهو يمزج بين الفكاهة المضحكة والمرارة المؤلمة ، والأنسان فى مسرحيات هؤلاء سجين ذاته ليس من صلة بينه وبين الآخرين ولذلك كان أدباء اللا معقول معادين للغة بصورة عامة وللتعبيرات المحفوظة بصورة خاصة لأن اللغة لم تعد تنقل المعانى بصدق دون زيف ، ولدس فهم يفتحون أعين المشاهدين على هذه الحقيقة من أجل أن تعود اللغة إلى أداء رسالتها »[٢] .

---

(١) The theatre of obsurd ترجمة محمود سمرة ـ مجلة العربى ح ٢٤ . السنة : ١٩٦٩ : ص : ١٣٦ .

(٢) محمود السمرة : مجلة العربى ، ح : ١٢٤ ، ص : ١٣٦ ، السنة : ١٩٦٩ .

إن هذه المنطقات الرئيسية التى تطرقت إليها توضح حقيقة مهمة هى أن الخيط الرابط بين هذه التجارب سواء الطليعية أو العبثية أو التجريبية هو تلك الرؤية المشتركة فى البحث عن تقنيات جديدة لمعالجة الواقع الاجتماعى وذلك بتحطيم قواعد المنظور المتفق عليها فى المسرح التقليدى .

هذا بالنسبة للمسرح الغربى فماذا يمكن أن نقول عن المسرح العربى ضمن هذا المجال ؟

إذا رجعنا إلى المسرح العربى فأن الحديث عن التجريب سيقودنا إلى حقيقة مؤداها وكما يقول برشيد عبدالكريك : «أن التجريب الفنى والفكرى بابه موصد لأنه حوار غير موصول بين المبدع والواقع ، أنه رؤية مغايرة وأدوات فنية جديدة لواقع لا يريد أن يكون جديدا ولا مغايرا ، فعلى مستوى الخلق الفنى سنجد أن التحريب ينسى أو يتناسى الجمهور ، بكل ما يحمله هذا الجمهور من ترسبات الماضى وإحباطات الحاضر ، ومن هنا يبقى الإبداع رغم التجديد يدور حول نفسه ، يبيتدىء من نقطة ليعود إليها . إنه تجديد لأدوات الابداع تأليفا وإخراجا وتمثيلا وتقنيات ، لكن ماذا عن الجانب الآخر فى الحوار هل تجددت رؤيته ؟ هل تغيرت أدواته ومفاهيمه للحياة وللمسرح»[1] .

أن ما نستشفه من مقولة برشيد عبدالكريم هو أن هذه العملة ذات الوجهين تستدعى ركنين : الأول المبدع والثانى الواقع أو المحيط الاجتماعى . والصيغة التواصلية بين هذين الحدين عملية معقدة وصعبة

---

(١) عبدالكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التاسيس والتجريب مجلة المهد ح ٣ ـ ٤ السنة ١ ، ١٩٨٤ ، ص : ٦٥ .

ذلك أن الابداع الحقيقى يقوم أساسا على الحرية ومواجهة السلطة وفى هذه الحالة يكون الواقع الذى يمثل البنية التحتية موازيا للبنية الفوقية المتمثلة فى البنية بل التركيبة الفكرية والفنية للمجتمع العربى . وبعبارة أخرى أن السعى وراء خلق قوالب فكرية وفنية على نمطية حديثة وتقديمها للطرف الآخر الذى هو الجمهور تستدعى بالضرورة أن يكون هذا الآخر مغايرا فى نمطية تفكيره وعقليته . ذلك أنه كلما إزدادت التركيبة الاجتماعية تعقيدا كلما تطلبت تقنيات وآليات مستحدثة توافق نفسية الجمهور وذهنيته .

يبقى أن السؤال الملح الذى يطرح حول الحركة التجريبية فى المسرح العربى عامة والمصرى خاصة هو البحث عن الظروف التى ساهمت فى ميلاد هذه الحركة ومن هم ممثلوها ؟

لقد مست هذه الحركة أدبنا العربى عن طريق التفاعل الحضارى بين الشرق والغرب حيث ظهرت جماعة عرفت بأسم «جماعة الفن والحرية» «وكان هدفها هو تحطيم التقاليد العفنة فى المجتمع والفن على السواء وقد عبرت عن نفسها فى مجلة التطور ثم المجلة الجديدة حين تركها سلامى موسى»[١] .

لقد كان من أبرز أهداف هذه المجلة هو الكشف عن الصورة الزائفة لهذا المجتمع . بعبارة أخرى تضخم الصورة الميكروسكوبية للجو المشحون بالنفاق والأكاذيب الكبرى وبسط ملامح ورقة التعامل المزورة التى أصبح يتعامل بها هذا المجتمع هذا الجو الملوث يحدد سماته بصيغة أدق أحد

---

(١) يوسف الشارونى : اللا معقول فى الأدب المعاصر ـ دار الكتاب العربى ع : ٣٣٦ ، ص ٢٩ .

أعضاء مجلة «الفن والحرية» قائلا : «بينما كان شبح القنابل الذرية يخيم على العالم ، وفى مصر والعالم العربى كان الفساد السياسى والاجتماعى قد بلغ حدا شديدا من العفونة ، تبلور فى نكبة فلسطين وأنفض الشباب فى مصر عن أحزاب ثورة ١٩٥٠ لينضموا إلى جماعات يسارية أو يمينية . بحثا عن حلول أو ليرفضوا الإنتماء إلى أية جماعة سياسية وبينما كان إرهاب السلطة الحاكمة يجثم على الجميع أملا فى أن يستمر النظام السياسى والاجتماعى أطول فترة ممكنة»[1] .

لقد إنفجرت على أنقاض هذه الظروف المتردية الثورة الناصرية وذلك فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ التى تعتبر محركا فعالا عمل على نحت عقول الشباب وصقلها من ركام التخلف الذى كان يجثم عليها . كما استنهضت همم الكثير من الدول ودفعتهم للمطالبة بالحرية والاستقلال ، إضافة إلى الوضع الداخلى الذى كان من عوامل نهضة مصر الحديثة وبروزها على الصعيد الدولى والعربى ذلك أنها حققت إنجازات مهمة على مختلف المستويات غيرت وجه الحياة فى مصر كما غيرت دور مصر فى العالم .

أن هذه الوضعية المتأزمة شكلت المناخ الملائم بخصوبة هذا الفن وترعرعه . بمعنى آخر أن هذه الصورة المأسورة التى أطرت ملامح الوجود العربى هى تغيير بصيغة أو بأخرى بوعى الانسان وإستكمال الدائرة التكوينية للبضمير العربى الذى أصبح ينفى الأنا ويبرز دور الجماعة . أن فى هذا التأطير للمناخ الظرفى للعالم العربى ما يثبت أن المسرح العربى توفر بالطبـع على نزعة التجريب ولو بالنسبة للشكل . كما

---

(١) نفس المرجع ، ص : ٣٨ .

أنه يعتبر ردا على من يقولون أن مذهب اللا معقول لم يلق قبولا لدى المفكرين العرب والسبب هو أن ظروفنا الحياتية والحضارية تختلف كل الأختلاف عن ظروف الغرب .

نعود للتصدى بالإجابة على الشطر الثانى من السؤال المطروح والذى يقول : «من هم ممثلو هذا الخط الفنى ؟ ، لنؤكد أن توفيق الحكيم يعتبر أول من ساهم فى تجسيد تجربة بل «مفاهيم اللا معقول» ولا أقول جاء باللا معقول لأنه فى محاولته يكون تابعا ومسايرا لدواعى النهضة كما يقول فى مقدمة مسرحية «يا طالع الشجرة» : «ولولا دواعى النهضة التى تقتضى بأن تكون كل أنواع الفن فى المسرح وغيره ممثلة لدينا»[١] .

وعلى رأى حنا عبود أن توفيق الحكيم فى مسرحيته «يا طالع الشجرة» : «تتبع خطوات مسرحية «أميديا» ليوجين يونسكو التى تدور حول فكرة الكره الزوجى والتى لا تحل إلا بحذف أحد الطرفين الزوج أو الزوجة»[٢] .

ويتجلى ذلك بوضوح فى رأى الحكيم عن مسرح اللا معقول عندما قال : «كل ما يهمنى هو حرية معالجة الموضوع دون السجن داخل اطار نوع من الأنواع»[٣] . نستشف من رأى الحكيم أنه حقا أعجب بمسرح اللا معقول خصوصا من ناحية البناء الشكلى التى لا تفرض قيودا من ناحية معالجة الموضوع . وسـواء أفلـح الحكيم فى تجسـيد مفاهيم الـلا

---

(١) حنا عبود مسرح الدوائر المغلقة ـ منشورات إتحاد الكتاب ـ ١٩٨٢ ، ص : ٢٤٣ .

(٢) نفس المرجع ، ص : ٢٤٦ ـ ٢٤٧ .

(٣) حنا عبود مسرح الدوائر المغلقة ـ منشورات إتحاد الكتاب ـ ١٩٨٢ ، ص : ٣٦٩ .

معقول أو حقق هذا اللا معقول من خلال مسرحيته «يا طالع الشجرة» ، أو «الطعام لكل فم» فهو يعتبر على الأقل ممهدا لطريق اللا معقول الذى أصبح من الاختيارات الفنية والفكرية لدى الجيل العربى الجديد للتعبير عن قناعات ومواقف جديدة مما وسع من دائرة هذه الظاهرة . فكانت تجربة السيد حافظ الكتابية تنتمى إلى هذه الاختيارات والمواقف . لهذا وقبل أن نشرع فى تفكيك مكونات هذه الذهنية علينا أن نعرف من هو السيد حافظ وماهى المرتكزات الفكرية لمسرحه ؟

أن التعرف على المسار التطورى لفكر السيد حافظ يقودنا بالضرورة إلى الرجوع للعقـد الرابع من هذا القرن فهـو من مواليد ١٩٤٨ بالاسكندرية ، ابن لحارة شعبية شاهد الأراجواز وخيال الظل وحندوقة الساحرة فسده الحنين لهذا العالم الضبابى فهو يقول : «راعنى ما شاهدته فى عالم الغجر عندما شاهدت الساحرة حندوقة ، لاعبة النار ... سحرتنى بأنوثتها وسحرها وتجمع الناس حولها وعالم السحر والأنثى مكونات فى ذهن طفل يجرى فى الحارة المصرية العربية ، يرى الجائعين والفقراء يغنون ... يلعب بالورق تبهره تكنولوجيا السنما ، يصنع من أحلامه نموذجا للفن»[1] .

هذا العالم الذى فتن السيد حافظ والذى ظلت أبوابه موصدة أمامه وظل قلبه مفتوحا له ، ساعده على دخوله وتخطى عتبته شخصيتان بارزتان هما :

---

(١) الأسبوع المغربى ـ ١٠ مارس ١٩٨٤ ـ حوار أجرى مع السيد حافظ ص : ٤٥ .

أستاذ اللغة العربية محمد الأمير القاضى والأستاذ حمدى عباس الذى شجعه على تأليف استكشاف وتدريب زملائه فبرز فى أدواره وفاز .

بعد هذه المرحلة دخل السيد حافظ مرحلة جديدة من حياته بعد إلتحاقه بمركز الشباب على يد الفنان محمد فهمى يقول السيد حافظ متحدثا عن تلك المرحلة : «وهناك تعلمت أين أجد النصوص المسرحية وتاريخ المسرح وقرأت المسرح الاجتماعى لتوفيق الحكيم وشاهدت كل مسرحيات هيئة المسرح ، وتعرفت على شكسبير ويوربيديس واسخيلوس والمسرح العالمى والمسرح الأمريكى والسوفياتى ، كان وقتى كله موزعا بين القراءة والتمثيل والتثقيف الذاتى ونسخت فى العام الأول ملخصا لـ (١٤٥) مسرحية عالمية ومائتى مسرحية عربية ، وتعرفت على سعدالدين وهبة ، ونعمان عاشور ، وميخائيل رومان وشوقى عبدالحكيم ، ويوسف إدريس وعبدالرحمن الشرقاوى وألفرد فرج»[١] .

هذه الخطوة كانت إيجابية فى بلورة فكر السيد حافظ وتعميقه ومن ثم تفرده وتميزه خاصة بعدما هاجر محمد فهمى إلى الكويت وأصبح السيد حافظ مسؤولا عن الفريق فصاح بأعلى صوته : «علينا بالمسرح التجريبى حتى يكون لنا مسرح مميز بنا كشباب وكدولة وكأمه»[٢] .

واعترض عمر السيد حافظ مرحلة الستينات ولكنها لم تبهره وتجاوزها بكل أما باحثا عن الفن الحقيقى والرؤية الواضحة لأبعاد هذا المجتمع ، وبالرغم من المذابح والمجازر الفكرية التى أقيمت له ظل متمسكا بآرائه وأهدافه.

---

(١) الأسبوع المغربى ـ ١٠ مارس ١٩٨٤ ـ حوار أجرى مع السيد حافظ ، ص ٤٥ .

(٢) نفس المرجع ، ص : ٤٥ .

ومن بين المؤثرات المهمة التى كان وقعها أعظم على فكر السيد حافظ نكسة (٦٧) فقد كان لسان حال النكسة يسميه برشيد عبدالكريم . لقد قادت هذه الحالة المتردية أثناء الأزمة (٦٧) إلى الثورة على الواقع التاريخى بكل معطياته المختلفة هذه الثورة الغاضبة إمتدت إلى مجال الكتابة حيث حطمت القوالب القديمة وكل المفاهيم العتيقة من لغة وشخصيات وحوار من هنا أصبحت قضية التجريب حاجة ملحة عند السيد حافظ «لأنه متولد عن حاجة داخلية للتغيير ، تغيير الرؤية ، وأدوات الرؤية ، ومن أجل إيجاد فن جديد لعالم يقفز على قبح الحاضر والمحمل بالهزيمة والموسوم بعوامل النكسة»[1] .

ولقد كتب السيد حافظ مسرحياته تمثل هذا المنظور خير تمثيل ولا أدل على ذلك من عناوينها التى تعتبر واجهة مطلة على مضمونها فهى موسومة بالغرابة من هذه المسرحيات : «حدث كما حدث لكن لم يحدث أى حدث ، الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء ، حبيبتى أميرة السينما» لقد كانت هذه الكتابة الاوطوماتيكية الغامضة والمعقدة ابنا شرعيا لفترة النكسة وقد آمن بها مؤلفو هذه الأزمة حتى يهزوا عن رقابهم سيف السلطة المتسلط على أعناقهم ومن ثم يستبعد أن تكون محمولية المضامين عند السيد حافظ عبثية ولا مجدية ، بل أكثر من هذا أن عناوين مسرحياته التى تبدو للوهلة الأولى غامضة وغريبة هى خير تعبير على رؤية الكاتب المأساوية لهذا اللغز الغامض المسحور الذى هو العـالم . لقد قال عن هذا

---

(١) برشيد عبدالكريم ـ السيد حافظ بين التأسيس والتجريب ـ مجلة المهد ، ع ٣ ـ ٤ السنة : ١٩٨٤ ، ص : ٦٦ .

المسرح اسماعيل الامبابى : «تعد مسرحيات السيد حافظ من المعالم البارزة فى أدبنا الحديث ذلك أنها تقف وحدها فى قمة الريادة فى ميدان المسرح التجريبى فى الساحة العربية . والسيد حافظ ليس مجرد كاتب مسرحى يحكى لنا حدثا فى قالب درامى مسرحى ، بل يعتبر بأنتاجه الفكرى الناضج خالقا مبدعا له عالمه الخاص وفلسفته وهو يغوص فى أعماق النفس الانسانية محاولا الكشف والوصول إلى أرض المثالية التى فقدناها فى القرن ٢٠ محاولا الكشف عن كل ما يقابله إنسان ذلك العصر من صراعات مادية ونفسية وحضارية»[1] .

ومن ثم نستطيع التأكيد فى غير ما حرج أن الفن الحقيقى الذى يسمى بفن الطليعة أو التجريب أو الفن الثورى هو الذى يعارض عصره فى جرأة واعتداد ويخرج عن اطار ما هو معاصر ليلتقى بالتراث العالمى الأزلى الذى لا يحده زمان أو مكان . وبالتالى حتى يقوم لدينا مسرح شعبى يستقطب أكبر عدد من الجمهور على مختلف المستويات يتحتم علينا اعطاء فرصة للمسارح التجريبية لأنها الوحيدة التى تساهم فى تنشيط هذه الحركة وتكريس مجهودات هذا الجيل .

لكن هناك سؤلاً يطرح نفسه وبكا إلحاح هو : «ما هى أهداف الطليعة فى منظورها العربى ؟ وهل هناك من فرق بينها وبين المنظور الغربى ؟ إذا ما رجعنا إلى مفهوم الطليعة فى منظورها العربى خصوصا عند السيد حافظ نجد أنها ذات منظور مزدوج أو كما يقول برشيد: «أنها

---

(١) اسماعيل الامبابى ـ الابداع والتجريب فى مسرح السيد حافظ ـ مجلة المعرفة ع : ٢٥٤ ، السنة ٢٣ ص : ٣٠٤ .

تحدق فى الناس والأشياء بعينين» . الأولى عربية والثانية غربية وبيت القصيد من هذه القولة هو أن السيد حافظ لم يسقط فى وهدة العبث الغربى خصوصا من حيث المضامين الفكرية وإكتفى بمحاورة الشكل .

بناء على ما تقدم من مرتكزات يعد السيد حافظ من الكتاب الذين خاضوا غمار معركة الواقع المتأزم وساهموا فى إظهار الحقيقة معللين أسباب هذه الهزيمة والأزمة الحضارية التى نعيشها وهو بذلك قد حمل مسؤلية جيل المستقبل على عاتقه ولم يكن فى هذه المهمة ملتزما بأفكار مجردة بل أنه إذا صح هذا التعبير كان سفيرا بدون جواز فى كل بلاد الأرض حيث لا حدود للمكان ولا حدود للزمان فقد تكلم عن الأزمان الانسانية وعن الحرية والديمقراطية المفقودة كما تكلم عن المد الحضارى وتأثيره على إنسان هذا العصر . بعبارة أخرى أنه يحلل مشاكل يومية عايشها وحاول الغوص فى أعماقها لاستشفاف الداء الكمين وراء إنتشارها . أنه مثلا يتحدث عن القضية الفلسطينية وعن النكسة المصرية بصفة عامة أنه يناقش قضايا إنسانية ليدلى بموقفه منها . لقد أختار القالب المسرحى التجريبى فشحنه بهموم الانسانية جمعاء لكن هل هناك من فرق بين مفهومية الطليعة عند الغرب ومفهوميتها لدى العرب بعد أن تطرقنا إلى اللا معقول لدى الغرب وعند العرب ؟

لكى نختصر الطريق ولا ندخل فى متاهات دون قرار نترك المؤلف المغربى عبدالكريم برشيد يقدم لنا الاجابة : «أكيد أن هناك أكثر من فرق لأن الانهزام العربى هو إنهزام عسكرى سياسى حضارى تاريخى ، إنهزام يمكن تعليله وتفسيره لأنه نتيجة حتمية بشروط موضوعية . أما الإنهزام الغربى فهو إنهزام وجودى ميتافزيقى ، إنهزام الأنسان أمام

إنغلاقية وصمت الكون وعبثه . ومن هنا فلا مجال للتفسير والتغيير فلا سيئا حقيقيا ، إلا العبث والخواء والعدم . هذا العبث الذى إتخذه الانسان الغربى موقفا وجدانيا من الحيـاة قبل أن يكون موقفا فكريا من الوجود»[١] .

إن العبث فى المسرح العربى مرتبط بقضايا إجتماعية وسياسية وحضارية ، بينما العبث الغربى يتجاوز هذه القضايا التى تمس الواقع التجريبى لتتصل بحيثيات العالم الميتافيزيقى التجريدى . بعبارة أخرى أن هذه المباشرة للمرئيات فى التجريب الغربى تصبح ثورة ميتافيزيقية معادية للواقع . بينما العبثية أو التجريبية العربية مرتبطة بالوضع الاجتماعى المحدد زمانيا ومكانيا . لقد آمن السيد حافظ بالمسرح كمظاهرة شعبية وإبداع فنى وفكرى ، وكفر بكل ماعدا ذلك من أوثان مسرحية قديمة . لقد أحس أنه يحمل مضامين مغايرة تلزمه البحث عن أشكال درامية مغايرة . هذا الشعور الملح بالتغيير فى الرؤية ومضامين هذه الرؤية لا يمكن تفسيرها إلا بتلك الروح الجماعية والانسانية التى قلت فيما قبل أنها أصبحت تؤطر الهوية العربية بعد خروجها من قوقعة الأنا الضيقـة .

---

(١) برشيد عبدالكريم ـ مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب ـ المهد ، ع : ٣ ـ ٤ ، السنة ١ : ١٩٨٤ ، ص : ٦٨ .

أدلجة التراث والبعد الوظيفي للمسرح العربي

السيد حافظ والتعامل مع التراث

أن قضية «التراث والتجديد» من القضايا الشائكة المطروحة على الساحة الأدبية وبحدة ، أنها بالفعل عملية معقدة لتشابك الخيوط المكونة لها . أنها صيغة تواصلية تربط حاضرنا بجذورنا التاريخية والحضارية . أنها العملية التى تقتحم التجربة المسرحية لتثير عددا من التساؤلات المحيرة والمقلقة منها :

ما الراث ؟ بل ما المرتكزات التى تؤسس لنا مفهومية التراث ؟ ثم كيف يمكن الاستفادة من المادة التراثية فى إطار التجربة المسرحية ؟ وهل هذه الصورة التأسيسية للمسرح تفيد فى تدعيم جذور الابداع التراثى ؟ بعبارة أخرى هل الأخذ من المحيط التراثى يسهم فى صياغة تجربة مسرحية حديثة أو على الأقل يقبل توجهات حداثية بشكل يحقق ما ننشده من أصالة ومعاصرة ؟ !

إن هذه التساؤلات المطروحة تجرنا إلى سؤال أدق وأعمق هو : إذا كانت المادة التراثية جاهزة فما هى الصيغة المجدية والبديلة للتعامل مع هذا المحيط الضخم دون الإنجراف مع تياراته ؟ .

إن هذه العملية لا يمكن مسارها الحقيقى إلا إذا كان المؤلف غواصا يعرف إنتقاء الدر الحقيقى لا المزيف . بعبارة أخرى أن دور المؤلف هو عملية التنقيب والكشف عما يمكن الافادة من تراثنا أى ما يصلح أن يحيا ويستأنس بسمات العصر .

إن التوقف عند مصطلح التراث يكشف لنا عن تعدد الدلالات والتفسيرات التى يتخذها وقد حددت الكاتبة زينب منتصر هذه المستويات على النحو التالى :

«١ ـ تاريخ الحضارة العربية الاسلامية بما تضمن من مواقف ومعارك وشخصيات تاريخية وفكرية وإنسانية .

٢ ـ تراث القصص الشعبى العربى .

٣ ـ الكتب والوثائق التاريخية التى اشتملت على أخبار العرب وفنونهم ونوادرهم .

٤ ـ القرآن الكريم ـ الحديث النبوى أو السيرة النبوية»[١] .

إن هذه التنميطات التى وضعتها الكاتبة لا تختلف كثيرا عن ما يراه يوسف عبدالمسيح ثروت حيث جعل من أهم مصادر تراثنا الأدب بعامة والشعر بخاصة ذلك أن الأدب العربى يعج بنماذج أدبية وتاريخية أسهمت فى إغناء التجربة الاجتماعية . بعبارة أن هذه السلوكيات البشرية يمكن استغلالها بعد تحليل ميكانيزماتها النفسية وإنتقاء العناصر والمقومات الصالحة للتأقلم مع وضعيتنا الحالية .

إن الخوض فى غمار هذه المحيطات العميقة يعتبر مهمة صعبة ولكن على الأقل تفيد فى تدعيم التجربة المسرحية لأنها ترفدنا ببيانات جديدة . فهى تتطلب مفاهيم حديثة تتقبل أبعادها بشكل يجمع بين الأصالة والمعاصرة . ونفس الحقيقة يؤكدها د. حسن حنفى إذ يقول : «يوجد

---

(١) زينب منتصر ـ مقدمة فى إستخدام التراث ـ مجلة الأقلام عدد : ٧ ، السنة : ١٢ نيسان : ٧٧ .

التراث على عدة مستويات : فهو أولا تراث موجود فى المكتبات والمخازن والمساجد والدور الخاصة ، يعمل على نشره ، فهو تراث مكتوب ، مخطوط أو مطبوع له وجود مادى على مستوى أولى ، مستوى الأسياء»[١] .

«والثانى : وجود على الستوى الصورى ، فأن التراث فى الحقيقة مخزون نفسى عند الجماهير ... بل أيضا جزء من الواقع ومكوناته النفسية»[٢] .

إن المقصود بالتراث ليس تلك المادة الخام التى يتلهف الناس على إستخراكها بكل سلبياتها وإيجابياتها . لكن الكيان التراثى مشروط بعدة بنود يجب على اللمستفيد ألا يتجاوزها . من هذه الشروط حشد وإنتقاء ما يمكن الافادة منه فى حاضرنا ومستقبلنا ، بعبارة أخرى وكما يقول الدكتور حسن حنفى «ليس التراث موجودا صوريا له إستقلال عن الواقع الذى نشأ فيه ، وبصرف النظر عن الواقع الذى يهدف إلى تطويره وهو تراث عن الواقع الذى هو جزء من مكوناته»[٣] .

إم هذه القولة تبين تلك العلاقة الجدلية القائمة بين الواقع وموروثنا الثقافى والتى تستدعى بالضرورة الإنطلاق من معطيات الواقه ووضعها فى ميزان التفسير والتحليل برفد وإستلهام منابع الموروث الماضوى . إن هذه العملية التى تنطلق من معطيات العصر ترتوى من ينابيع التاريخ لتسقى به أرضية الواقع ومن ثم تكون النتيجة هى تحديد أبعاد الهوية وملامحها الأساسية .

---

(١) د. حسن حنفى : التراث والتجديد ــ دار التنوير ــ ص : ١٢ .

(٢) نفس المرجع : التراث والتجديد ــ دار التنوير ــ ص : ١٣ .

(٣) نفس المرجع : التراث والتجديد ــ دار التنوير ــ ص : ١٢ .

فقضية التراث والتجديد إذن وعلى حد قول د. حنفى «هى أيضا قضية إعادة كل الاحتمالات فى المسائل المطروحة وإعادة الاختيار طبقا لحاجات العصر»[١] .

أن هذا القول يحيلنا على أن قضية الموروث الثقافى يجب ألا تبقى فى معزل عن الوقائع المعيشة وإلا فأن أى تفسير أو تفكيك لرموز هذا الواقع وتحليل أبنيته المؤسساتية سيكون مبتورا بل أكثر من هذا أن تغيب الوجه الأول من وجهى هذه العملة أمر مستحيل تماما كما هو الحال فى إثبات عملية ما فى غياب شروط الإثبات ، فهى لاغية من أساسها أى أن تقييم هذه المعادلة ذات الحدين أمر مستحيل فى غياب أحد أضلاعها : التركيبة الاجتماعية والحصيلة التراثية أو المخزون النفسى للجماهير حسب تعبير د. حنفى .

ان التأسيس الذى نهدف إليه من وراء هذه المنطلقات هو تأسيس مشروط بعدة ثوابت : الأصالة والمعاصرة ، قيم إجتماعية حاضرة كفاية مؤسسة على ركائز تاريخية كوسيلة . إن إستئناف الحديث عن التراث والتجديد خصوصا فى مجال المسرح يضعنا فى دائرة لا متناهية من التساؤلات :

هل رفد المسرح العربى منذ إرهاصاته الأولى من الينبوع التراثى وبالتالى أين تتجسد هذه اللوحة التشخيصية لهذه الظاهرة ؟

---

(١) نفس المرجع : التراث والتجديد ـ دار التنوير ـ ص : ١٨ .

إذا تقصينا روافد المسرح العربى وجدنا أن كثيرا من المسرحيات إتخذت من التراث مادتها الخام . فمنذ الإنطلاقة الأولى للتجربة المسرحية بدأ المؤلفون الغوص فى أعماق البحار التراثية لإستخراج مكنوناتها ، لكن هذه التجارب لم تتجاوز عتبة العصر الذى ولدت فيه . بمعنى آخر أنها كانت تستفيد من التراث على قدر الأدوات والمفاهيم التى توفرت لها لإقحام المخزون التراثى فى العملية المسرحية . وعلى أى فقد تميزت هذه التجربة بكونها مرحلة تمهيدية وبلغة الكاتبة زينب منتصر : «مرحلة الاستخدام الحرفى للتراث حيث تظل أسيرة تفاصيل التاريخ وجزئياته دون التمكن من شحن حواديثها وشخوصها برموز جديدة . إن هذه المرحلة تميزت بما يسمى الأمانة التاريخية وقد مثل هذه المرحلة كل من محمد عقيفى فى مسرحيته «أبو الحسن المغفل» من ألف ليلة وليلة .

المرحلة الثانية : المزاوجة بين تسجيل التراث وتطويعه وتعد مسرحية «شهر زاد» ، «وأهل الكهف» لتوفيق الحكيم خير ممثل لهذا الأسلوب ... ثم المرحلة الأخيرة وهى تطويع التراث وإضافة إضاءة جديدة بل عصرية وبرموز جديدة لمعالجة هموم المجتمع وتناقضات العصر[١] .

وتندرج أعمال ألفريد فرج «الزير سالم» وكذا صلاح عبدالصبور وعزالدين المدنى تحت هذا الأسلوب الذى تخطى القوالب التاريخية الجاهزة وأعاد صياغتها بشكل يلائم أجواء العصر . وفى رأيى أن هذه التجربة مرت بمرحلتين :

---

(١) زينب منتصر : مقدمة فى إستخدام التراث ــ مجلة الأقلام ع ٧ . السنة ١٢ نيسان ٧٧ .

الأولى : كما قلت كانت تمهيدية بسيطة أى أنها كانت مرحلة إستخدام التراث من أجل التراث .

الثانية : كانت محاولة جادة إرتقت بلغة التراث وخطاباتها وحواريات شخصياتها إلى مستوى تقارب به حاضرنا مرحليا أى أنها المرحلة التى تجعل التراث لقمة سائغة فى فم العصر . إن هذه الصياغة الأخيرة هى صورة تستمد إنارتها من الماضى لتفسير معطيات الحاضر والتكهن بإرهاصات المستقبل . بمعنى آخر أن هذه التفسيرات والرؤى المتشابكة للوضعية الراهنة تستضىء بالماضى ومن ثم يمكن تأكيد الجدلية القائمة بين حاضر الانسان العربى وماضيه التليد .

إن العودة إلى التراث هى وسيلة لتأكيد ملامح الهوية العربية وقد بدأت هذه الرؤية تختمر فى ذهن الانسان العربى مع خلفيات الامبريالية الاستعمارية التى كان هدفها هو تحطيم كيان الوجود العربى ، فكانت المبادرة الأولى هى العودة إلى هذا التراث لأنه الجذر الوحيد بل الأب الشرعى الذى يمكن الاعتماد عليه فى بناء صورة بديلة للواقع الاجتماعى المتردى الذى ساهمت فى تأزمه الامبريالية والظروف الداخلية المهزوزة للمجتمع العربى .

إن هذه الإنارة الأولية تدفعنا للتساؤل : كيف نتعامل مع هذا التراث ؟ يقول د. الجابرى «أن التعامل مع التراث يجب أن يكون على مستويين :

- مستوى الفهم أى إستيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعه وتياراته .
- مستوى التوظيف أو الاستثمار أى البحث عن ما يمكن إستثماره

فى حياتنا الراهنة أى ما بقى منه صالحا لأن يعيش معنا مشاغلنا الراهنة وقابلا للتطوير ليعيش معنا مستقبلنا وذلك هو معنى الأصالة»[١] .

إن التصنيف الذى وضعه الدكتور محمد عابد الجابرى يساعدنا على تحديد ملامح الرؤية المقابلة لتحديد نوعية الخطاب الذى تحمله والمقصود بالخطاب هنا إذا صح هذا التعبير هو نوعية التراث هل هو قابل للتلون بطلاء عصرنا حتى يعبر عن قضايانا ومشاكلنا المعاصرة أم لا ؟ .

يقول الدكتور عبدالمسيح ثروت : «ولذا لابد للفنان المسرحى سواء أكان مؤلفا أم مخرجا أم ممثلا أن يستوعب إستيعابا نقديا وفكريا وجماليا على حد سواء . وهذا الأمر على غاية من الأهمية فى توظيف التراث مسرحيا ليكون العمل المقدم مدروسا وناضجا ومتكامل الجوانب ، بعيدا عن الاقحام والابتسار والاقتصار على المظاهر الجانبية التى قد تبدو أحيانا ذات بهرج وقتى لا جدوى ولا نفع على المستويات الفنية المنشودة»[٢] .

أن المهمة التى يتحتم على المؤلفين القيام بها فى هذه الحال هى عملية الركون إلى الحصيلة المنتقاة من تراثنا وتناولها بطريقة ملائمة ويزيد الأستاذ عبدالمسيح ثروت موضحا لنا هذه الأهمية قائلا : «فى تراثنا مواقف بطولية شامخة وشخوص إنسانية أخاذة وسمات وجدانية وقيم أخلاقية رفيعة ، ولنأخذ فى الحسبان أمثالا من شخصياتنا التاريخية المنفردة كأبى ذر الغفارى وعمار بن ياسر والحسين بن على فى فجر الاسلام وصالح بن عبدالقدوس والرازى وبن رشد[٣] ...

---

(١) د. محمد عابد الجابرى ـ نحن والتراث ط ٢ : السنة : ١٩٨٢ دار الطليعة ص : ٦٣ .

(٢) يوسف عبدالمسيح ثروت : «المسرح والتراثيين» ـ الطليعة الأدبية ـ ع ٣ ، السنة ١٩٧٧ ، ص ٢٠١ .

(٣) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

إن هذه الشخصيات تصلح لأن تكون قواما وصرحا لبناء ذى قيمة فنية وفكرية يمزج بين الماضى والحاضر ، أنها محاولة لعصرنة هذه النماذج والشخصيات بشكل أكثر ملاءمة للواقع . وبعبارة سامى عبدالحميد : «أن الاستفادة العصرية من التراث ينبغى أن لا تكون على حساب المادة التراثية ، أى بالإقتصار على جانب ضيق فيها أو فكرة مجردة تقتطع منها ، بل لابد من تبنى المادة التراثية التى تناسب أفكار العصر ، لابد من خلق التفاعل الموضوعى بينهما»[١] .

إن قضية «التراث والتجديد» خصوصا حين يتعلق الأمر بالتجربة المسرحية تنطوى على موجات إرسال توجهها صوب محطة الواقع الإجتماعى لألقاء الضوء على مكوناته وتفسير الأزمة التى تحتويه قصد تغيير ملامحه طبقا لمقتضيات العصر . بعبارة د. حنفى : «أن التراث والتجديد ، رد فعل على أزمة التغيير للواقع الاجتماعى نظرا لتعثر التغيير وإصطدامها جميعا بقضية التراث كمخزون نفسى عند الجماهير»[٢] .

إن قضيةالتراث والتجديد فيما أعتقد هى لعبة القفز على شوائب العصر واللحاق بالواقع فى مساره التطورى وذلك بالإرتكاز على القوالب التراثية وجعلها فاعلة وقابلة للصيرورة الديناميكية للعصر وحاجاته وبعبارة أخرى : أن خلفية التجديد والتراث تقوم على أساس فك رمزية الموروث الثقافى بل تأويل دلالاته لفهم الأبنية الاجتماعية للواقع .

---

(١) نفس المرجع ، ص : ٢٣ .

(٢) د. حسن حنفى ، «التراث والتجديد» دار التنوير ، ص : ٢٣ .

إن أكتناه أعماق هذه الظاهرة يحيلنا على حقيقة مؤداها كما يقول د. حنفى «أن قضية التراث والتجديد هى قضية التنظير المباشر للواقع ، لأنه يمد الواقع بنظريته التى تفسره وتكون قادرة على تغييره . فالتراث هو نظرية الواقع والتجديد هو إعادة فهم التراث حتى يمكن رؤية الواقع ومكوناته وسواء بدأنا من التراث لفهم الواقع أو التنظير المباشر للواقع فكلا المنهجين النازل والصاعد يؤديان إلى نفس النتيجة[1] .

من هنا يمكن القول أن قضية التراث والتجديد مبنية على أسس لحظية واقعية منطلقة فى ذلك من تراكمات تراثية ماضية . ففى أى خانة يمكن تصنيف هذه القضية هل ندخلها فى إطار «أيديولوجى» بل إجتماعى بأعتبارات إفرازات سلوكية بشرية ؟ أم نصنفها فى اطار أيديولوجى بأعتبار أن أى مواصفات إجتماعية لابد لها من خلفيات أيديولوجية ؟ الحقيقة أنه يصعب الفصل بين هذه المركبات لأنها متكاملة فيما بينها ولأنه يستحيل أن توجد مواقف سلوكية دون أرضية إجتماعية ، فأنه يستحيل كذلك أن توجد كتلة بشرية دون غاية أيديولوجية .

يبقى التساؤل المطروح هنا بعد تحديد ملامح هذا الكيان التراثى ها أفادت التجربة المسرحية بالنهل من ينابيع التراث الماضوى وكيف ؟

يقول يوسف عبدالمسيح ثروت : « ... ومن بعدها ولدت محاولات عديدة فى مشرق الوطن العربى ومغربه إتجهت فى مسارين وإستقت من مصدرين :

---

(١) د. حسن حنفى ـ التراث والتجديد ـ دار التنوير ، ص : ٢٨ .

- مصدر تراثى نهل من الأدب والتاريخ .

- مصدر تراثى شعبى نهل من الأساطير والحكايات والمظاهر التمثيلية فى مجالس التأليف والتجسيد كمحاولة الطيب الصديقى فى مسرحية «مقامات بديع الزمن الهمذانى» كتراث أدبى معروف ، وجلال خورى فى : «جحا فى الصفوف الأمامية» جعل شخصية جحا المعروفة بطلا مسرحيا ، ويوسف إدريس فى الفرافير بالاستفادة من شخصية «السامر» وإستفادة سعدالله ونوس من البيئة التاريخية ومن شخصية الحكواتى فى مسرحية «رأس المملوك جابر» وفى العراق ظهرت أعمال كثيرة يتوضح منها توظيف التراث الشعبى كمادة درامية كما فى «المفتاح» العانى و«قرندل» و«طنطل» و«الكورة» لطه سالم ، و«الفيل» ياملك الزمان «لونوس حيث إنقلب الراوى إلى شخصية أو الورديات أو كما يسمى «أبو صندوق الولايات» وكذلك قاسم محمد فى «بغداد الأزل بين الجد والهزل» وشخوص وأحداث من مجالس التراث ، وكان ياما كان»[1] .

وهناك أسماء أخرى كعزالدين المدنى وعبدالله البوصيرى والسيد حافظ الذى سيكون محور البحث .

يقول برشيد عبدالكريم عن تجربة السيد حافظ فى هذا المجال خاصة مسرحية حكاية الفلاح عبدالمطيع : المستقاة من التراث الشعبى والتى أبرز الكاتب مقدرته الفنية فى تاكيد إنتمائها إلى العصر : «ففى هذه المسرحية يعود السيد حافظ إلى التراث العربى وإلى الوجدان

---

(١) يوسف عبدالمسيح ثروت : المسرح والتراث - مجلة الطليعة الأدبية ، ع ٣ سنة : ٣ ١٩٧٧ ، ص : ٢٢ .

الشعبى وذلك من أجل صياغة لغة مسرحية ، لغة تملك القدرة على التعبير عن الهم العربى وعن فكره وروحه»[١] .

إن هذه العملية التلقيحية بين ترسبات الماضى ومعطيات الحاضر والمستقبل تكون لنا ملامح تجربة مسرحية جديدة منفعلة لمقومات تراثية ومقنعة بأجواء من الحاضر أنها بعبارة أخرى عملية الجمع بين المنظور التراثى والمنظور المعاصر والتى أفرزت ملامح صورة متكاملة الأجزاء .

هذه الانطلاقة من هذه الحواريات التوجيهية إذا صح هذا التعبير - مادامت توجه هذه الصور التراثية لإتخاذ مسار إجتماعى معاصر فى صورة هزلية أو مأساوية - تضفى بعدا جديدا للتجربة المسرحية العربية وقيمة فنية كبيرة تدعم أصوليتها وتركز نبتتها فى الأرضية المسرحية العربية خاصة والعالمية عامة .

وبعبارة هيجل : «أننا لا نستوعب التاريخ إلا عندكما نستطيع أن نرى الحاضر بصورة عامة ، كنتيجة لتلك الوقائع التى تمثل حلقتها الأساسية أخلاق وأعمال المشاركين فيها»[٢] . بمعنى آخر لهذه المقولة أن معطيات الحاضر هى فى الواقع مرآة تنعكس عليها قيم الماضى ، أى أن الحاضر يفسر ويحلل تحت جهاز الماضى ، بل أكثر من هذا أن بنية الماضى ليست بنية مغلقة بل هى منفتحة وقابلة للوضع فى ميزان التأويل والتفسير وذلك حسب لوازم العصر . وهذا هو منطق التاريخ بل الصيرورة التاريخية التى تقتضى حركة دينامية مستمرة بخطوات ثابتة ومنظمة .

---

(١) برشيد عبدالكريم - مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب - المهد ، ح ٣ - ٤ ص : ٧٣ .

(٢) د. محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد العربى - دار الأدب الصفحة ٣٢٥ .

إن تفسير ظواهر الحاضر لا يمكن أن تنفلت من قيود الماضى . قد يطرح السؤال لماذا ؟ وأجيب فى جملة واحدة . لأن حوادث ووقائع الحاضر والتى نعتبرها كشاهد لها دور كبير فى خلق الوعى بالتاريخ . بمعنى آخر أن المعطيات الراهنة تستنجد بالوقائع والتراكمات الغائية . أنها تتخذ من التاريخ نبراسا وقدوة حتى لا تسقط فى وهاده العميقة .

يبقى أن محاولة جادة لاحداث صيغة علائقية ما بين المسرح والتراث لا ترقى إلى مستوى أنضج إذا انتفى فيها الانفتاح على الثقافات الأخرى وذلك بالأخذ من التكنيكات والأدوات التحليلية فى ميدان المسرح ومحاولة إخضاع تراثنا لهذه القوالب الحديثة ، ومن ثم يصح لنا أن نقول مع عبدالمسيح ثروت : «أن كل جهد مبذول فى سبيل تحديث التراث والعمل على تأهيله فى الفعالية الفنية يظل جهدا غير متكامل الجوانب والأوجه إذا إنتفت الحرية فى أى منحى من مناحى البحث والاستقصاء والمقايسة ، ومن ثم فأن العمل الجاد الدؤوب فى هذا الصدد يبقى الأساس المكين لكل عمل مسرحى يريد أن يرقى إلى المستويات الفنية المنشودة ... وهذا العمل مع ما فيه من هذه الحرية ، وهذا الدأب لا يمكن أن يعطى ثماره الناضجة ، مالم تزد ثقافتنا المسرحية تنوعا وعمقا وحداثة ، وهذا يعنى التعرف المستمر على الثقافة المسرحية العالمية من جهة وربط هذا التعرف بمصادرنا الراثية الفنية بمقوماتها الحضارية والانسانية»[1] .

---

(١) يوسف عبدالمسيح ثروت «المسرح والتراث» مجلة الطليعة الأدبية ـ ع ٣ السنة : ٣ ـ ١٩٧٧ . ص : ٢٢ .

إن محاورة الموروث ومحاولة استثمار ما يمكن استثماره فى تسيير الحقل الاجتماعى وتكييفه ، تجسد لنا نوعا من العلائق الوطيدة بين المسرح والتراث بأعتبار المسرح لوحة تشخيصية لمنظومة الأفكار وأنماط الوعى التى تعتبر من منظور ثان تجسيدا للعلائق الاجتماعية للبنية التحتية ، هكذا حينما نصب التراث فى قالب تجديدى ونبصمه ببصمات العصر يصبح ذا منظور جديد .

فى هذا الطرح لأشكالية التراث نضع محاولات السيد حافظ التى تعكس لنا تطلعاته المحتدمة لتتجاوز قوقعة الخيال الرومانسى والفردانية الحالمة على إعتبار أنها خطوة تطويعية لا تقف عند الشكل المتكلس للتراث بكل محتوياته الجرثومية بل تعتبر خطوة تجاوزية لما يمكن تجاوز وتحويل ما يمكن معالجته وإستثماره فى وضعيتنا الراهنة . أنها المحاولة التى تحاول تكثيف جهود وقابلية الأفراد إلى طاقات جماعية ، أنها بعبارة أخرى لا تقوم بإحتواء الواقع بكل عمومياته وهى ليست بحثا عن المطلق اللا متأثر بالزمن ولمنها محاولة إنتقاء العناصر الإيجابية لبناء دعائم الحاضر والمستقبل .

أن الكتابة المسرحية عنده عند قراءة تأويلية للواقع وهى فى نفس الآن قراءة فنية وتوجيهية لبنية هذا المجتمع . وإذا كانت الكتابة الفنية على وجه العموم والمسرحية على وجه الخصوص تتموضع داخل هذا التأطير ، فمعنى هذا أن حمولتها تستقى قسماتها من ثلاث منابع :

(١) المنبـع الاجتماعى .

(٢) المنبـع السياسـى .

(٣) والمنبع الثقـــافى .

أنها بعبارة أخرى الظاهرة التى لا يمكن الكشف عن مكنونيتها إلا بتفتيت الشروط الاجتماعية والسياسية ، وليس معنى هذا أن النص المسرحى يختزل إلى مجرد مرآة أو إنعكاس محاكاتى كما هو ، بل أنه تجاوز للحظة التكريسية من أجل التغيير والتجديد .

أن هذا الربط بين الحقل الأدبى والحقل الاجتماعى السياسى فى مسرح السيد حافظ هو إبراز للحظات الأساسية التى تشكل المرتكز الأساسى فى تحديد نمطية الكتابة وبالتالى فهم أوالية النص الأدبى بوضعه فى تلك العلاقة الجدلية بين الثقافة والمجتمع . فإلى أى حد بلور السيد حافظ هذه الصيغة الكتابية من خلال إنتاجاته ؟

بناء على الرأى السابق يلاحظ أن الابداع الأدبى يكتسب مشروعيته من خلال اللحظة التى ولد فيها . والسيد حافظ كمبدع ابن اللحظة التى دقت فيها أجراس الثورة معلنة ميلاد جيل جديد . أنه جيل الثورة والغضب ومن ثم جاءت كتاباته طافحة بالمرارة والغرابة بل وموسومة بسمة السخرية الباكية . يقول أحمد غانم فى هذا الصدد : «أنه جيل التحديات جيل كانت صرخته قنبلة هيروشيما وفطامه كان النكبة ، وحجله كان ثورة ٢٣ يوليو»[1] .

إن السيد حافظ حينما يكتب يلتزم نوعية خاصة من الكتابة تربط ميكانيزم الحقل الثقافى بالمناخ والخلفيات الأيديولوجية السائدة فى مصر فكتاباته بصفة عامة هى تجلية لنوعية العلائق القائمة بين أفراد المجتمع ومحاولة إعادة رســم حركة تغييرة لبنية هذا المجتمع وذلك بإنتقاد هفواته

---

(١) أحمد غانم : السيد حافظ ومرآة لجيله ـ ٥ مارس ١٩٨٥ .

ومحاولة تحطيم القوالب والسلوكيات الطفيلية . أنها بعبارة «سارتر» كتابات تحاول أن تكشف وأن تتجاوز وأن تحتفظ بجزء من الواقع مادة للتفكير والتأمل وبداية لتغييره»[1] .

أنها بعبارة أخرى لحظة الرفض لكل تخاذل وتقاعس ، ودعوة إلى تطوير الحاضر والإستفادة من ثغرات الماضى . وهذا ما يجعل رؤية السيد حافظ متسمة بالعمق لكونها تنظر إلى التاريخ فى حركته الدينامية التى تجعل مركب الأحداث فاعلا وفى نفس الوقت مؤثرا على المراحل التالية له . أنها تبـقى وسيلة للكشف تتجاوز ما هو كائن لما يمكن أن يكون . يقول محمد مسكين : «وبهذا تميز فى الكتابة المسرحية بين نوع يعمل على تكريس اللحظة وحصر التاريخ وهذه الكتابة تحكم على نفسها بالهامشية والاغتراب أى أنها تقصى ذاتها من التاريخ . أما النوع الثانى فهو الكتابة الساعية إلى التغيير ، وهى الكتابة المستقبلية المؤمنة بالتطور والتجاوز والتى تضمن لنفسها المشروعية التاريخية»[2] .

هناك مجموعة من التساؤلات التى تطرح نفسها بحدة . هذه التساؤلات لا يمكن أن تجد لها إجابات دون مساءلة النصوص الابداعية للسيد حافظ بوصفها الوجه الآخر له . ضمن هذه الأسئلة : ـ ماهى الصيغة التعاملية التى إرتكز عليها فى تعامله مع التراث ؟ وهل إستطاع بلورة إتجاه معين يحدد من موقفه ورؤيته لهذا التراث ؟

---

(١) سارتر ـ دفاع المثقفين ـ كاليمار ـ باريس ، ١٩٧٣ ، ص : ١٥ .

(٢) د. محمد مسكين ـ حول الكتابة المسرحية ـ آفاق ، عدد : ٥ نوفمبر ١٩٨٥ . ص : ٧ .

أولا : يجب تحديد الخط الدراى الذى أستعان السيد حافظ بمادة تراثية . إذ يمكن الرجوع فى ذلك إلى مسرحيته «ظهور وإختفاء أبو ذر الغفارى» و «حكاية الفلاح عبدالمطيع» هذا إذا كنا نتغيا من التراث النماذج التراثية المستقاة من التاريخ العربى . أما إذا تعلق الأمر بالشكليات الأخرى من التراث كالتراث الشعبى أو آيات قرآنية وأحاديث نبوية ، فأن كتابات السيد حافظ لا تخلو من شذرات من هذا النوع مثلا نجد الأغانى التى ترددها المجموعة فى مسرحية «الخلاص» تتسم بنكهة شعبية ، تقول المجموعة :

«عطشان يا صبايا

وأنت يا مصر السبيل»[١]

النهاردة الحنة وبكره الدخلة

والحنة دى يا عم سويسى

النهارده الحنة وبكرة الدخلة

وخلى بالك يا عم من عريسى»[٢]

«كلكم راع وكلكم راعية»

«الحلال بين والحرام بين»[٣] .

وفى مسرحية الحانة الشاحبة اللون تنتظر الطفل العجوز الغاضب» نجد السيد حافظ يرسم صورة للغول وهى فكرة اسطورية شعبية»[٤] .

---

(١) السيد حافظ : مسرحية الخلاص ، مطابع صوت الخليج ، ص : ١٥٤ .

(٢) نفس المرجع ، ص : ١٨٠ .

(٣) السيد حافظ : أبى ذر الغفارى ، ص : ٧٥ .

(٤) السيد حافظ الحانة الشاحبة اللون تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، ص ١٥٦ .

هذه الأمثلة اخترتها على سبيل المثال لا الحصر وأعود إلى السؤال الأهم : إلى أى حد تمكن السيد حافظ من إستيعاب التراث على الخصوص فى مسرحية : «أبو ذر الغفارى» ، «وحكاية الفلاح عبدالمطيع» ؟ .

إن السيد حافظ مثلا حين يختار شخصية أبى ذر الغفارى فهو يستثمر الفكرة أو المقولة التى هى العدل ولا يهمه من الحيز الزمكانى سوى ترسيب هذه الفكرة فى الأعماق بشكل مغاير وتعامل جديد معها يهدف إلى تكريس خصوصيتها أى فى الزمان والمكان الذى يسوده الاستبداد والظلم الذى أشار إليه «بفاتك» ابن أبى ثعلبة وأبنه «أبى المجون» .

أنه كما قلت سابقا لم يأخذ الفكرة بمنظورها العمائى المتحجر بل حاول أن يجعلها تتنفس بروح العصر ، وهذا ما جعل عبدالله هاشم يقول : «ففى مسرحية «ظهور وإختفاء أبى ذر الغفارى» جمع الكاتب بين الأصالة والمعاصرة ، ففيها يلتقى أعرق مضمون مع أحدث تكنيك ... فيها يلتقى الحدث التاريخى المستمد من التاريخ الحياتى الدينى ممثلا فى شخصية أبى ذر الغفارى مع أحدث ما وصل إليه التكنيك المسرحى المستمد من المسرح الطليعى . وهو هنا لا يعود إليها عودا جامدا ، وإلا لما ارتفع بها عن أن تكون حكاية تاريخية كآلاف الحكايات التى تعج بها الكتابة التى كتبت عن هذا الصحابى الجليل ، وإنما هو وقع على معطياتها الخاصة فطوّعها لقالب المسرح وصبها فى إطار عصرى جديد محاولا اسقاطه على العصر الحديث»[1] .

---

(١) عبدالله هاشم ـ صحيفة الجماهيرية ـ ليبيا ، ٢٥ سبتمبر ١٩٨١ .

إن هذه المسرحية تستقى معلوماتها من جذور التاريخ متخذة نموذج أبى ذر الغفارى الصحابى الجليل أساس رؤيتها . أن الكاتب يجسد هنا الفكرة المعنوية الضمنية . بعبارة أخرى أن أبا ذر يقول الفكرة تتآلف يتصالب فيها عدة مرتكزات :

«الحرية ـ العدل ـ نفى الظلم ـ الكشف عن العملة الزائفة التى يتعامل بها المجتمع . ومحاولة إعطاء البديل» .

وأعتقد أن الكاتب قد أصاب فى تجسيد فكرته بحيث أفصح عن المعنى بعيدا عن هرطقة التشكيل وأمراض الخلق القسرى .

يقول سعد أردش : «أن الهدف الأساسى عند الكاتب ليس المسرح فى حد ذاته ، ليس الصيغة الفنية على أى شكل من الأشكال ولكنه الكلمة المضمون ، أنه يمتلىء ثم يصبه فى قالب فنى ، ومضامين ذات صبغة إنسانية لا تثير جانبا واحدا من جوانب البناء الاجتماعى ، إنك تلمس فى العمل الواحد كل ركائز التكوين الاجتماعى : الأخلاق ، الدين ، العلم ، الحضارة ، التاريخ ، التراث ، فى إطار الفكر السياسى والاقتصادى والعسكرى»[١] .

فى رأيى «أن مسرح السيد حافظ وثيقة من أهم سماتها التاريخية الاجتماعية الموضحة على ضوء تصورات ضمنية موجهة للنفس التاريخى فى علاقة مع البيانات الحاضرة وبالتالى تحقيق رؤية شمولية ومتكاملة فى نفس الآن . وهنا يثار سؤال جوهرى هو : أين يمكن موضعة السيد حافظ فى اطار التحولات التى رصعت الحقل الثقافى عامة والفن المسرحى خاصة فى مصر ، وذلك إنطلاقا من السبعينات إلى اليوم ؟

---

(١) سعد أردش : مقدمة مسرحية «حبيبتى أميرة السينما» .

إن ابداعات السيد حافظ بصفة عامة تدخل فى اطار الحقل التجريبى الطليعى الذى حاول تجاوز سلبيات الواقع ضمنيا وشكليا إنطلاقا من تصورات ومفاهيم حديثة معللة أواليات هذا الوضع وميكانيزماته ، ومساءلة النص تارة ، ومحاورة الطرف الآخر الذى يمثله الطموح الجماهيرى وذلك بتحريك الوعى فيه وزرع نبتة الشعور الجماعى فى أعماقه التى تخلصه من وباء الأنانية وتجعله يطمع نشدان الديمقراطية والحرية فى عالم أفضل .

يقول الناقد المغربى عبدالرحمن بن زيدان : «ومن النماذج التى كتبت فى هذا الموضوع ، موظفة التراث توظيفا سياسيا يجمع ما بين الأصالة والمعاصرة نجد مسرحية أبى ذر للسيد حافظ ومحمد يوسف حيث تتفجر فيها اللغة النمطية لتعلن عن هويتها الجديدة وعن إنتمائها إلى العصر وإلى الوطن العربى . وذلك برؤية تخترق السائر وتمزق الأقنعة لتقديم ما وراء الأقنعة وما وراء المظاهر والشكليات للكشف عن الخلل والعطب الذى جعل السير الديمقراطى غير سليم»[(١)] .

إن هذه الادانة لكل أساليب العسف والقهر ماهى إلا إنعكاس للرؤية المأساوية والثورية لنفس الكاتب . إن إختيار الكاتب لشخصية أبى ذر الغفارى بالضبط له ما يبرره فأبو ذر الصحابى الجليل الذى عانى ألوانا من القسر الذى كانت تمارسه السلطة بأسم الدين فقد نفى من قبل عثمان إلى الريذة ومع ذلك ظل صلبا وصلدا متجلدا ومتمسكا بمبادئه . وقد استغل الكاتب بالضبط مكنونية الحديث الشريف قال (ص) : «رحم الله

---

(١) د. عبدالرحمن بن زيدان : دراسة عن مسرحية أبى ذر الغفارى ـ مجلة الثقافة العربية ، ع ٦ ، السنة ١٣ ، ص : ٤٢ .

أبا ذر يعيش وحده ، ويموت وحده ، ويبعث وحده» ، وبالفعل لقد حاول الكاتب إستيعاب الفكرة بما تحمله من ظلال وإيحاءات وحاول أدلجتها حسب ظروف زمانية ومكانية لا محددة بل وحاول موقعتها حسب إيقاعات الحاضر .

إن الكاتب لم يحدد عصرا بعينه ولم يرسم زمنا بعينه ، ولكن إنتقى بالضبط مقولة الديمقراطية وحاول تطويق عنق الزمن المفقود بهذا الشرط . بعبارة أخرى أنه حاول أن يجعل من قضية الديمقراطية فكرة سائحة فى كل دروب القهر والاستبداد تبعث فى الزمن الذى يوشح جبينه بالذل والعار فتحاول تخليصه .

من هنا نستشف بأن تمرد الكاتب ليس تمردا عشوائيا بل تمردا واعيا على كل أسباب الظلم والاستبداد ، أنه الدعوة إلى التغلب على مآسى الانسان العربى ووضعه المزرى بالتحرر من رواسب الظلم والاستغلال السياسى . من هذه المنطلقات يعتبر التراث الرحم الحقيقى لكل إنتاج جديد . وبما أنه لا يمكن الاعتماد على التراكمات الكمية وحدها فأنه لابد من ربطها بالوضعية الراهنة ومحاولة تكييفها لتصبح أكثر إنسجاما وإتفاقا مع مفاهيم العصر ومقولاته ، وذلك حتى يتحقق نوع من التوازن فى هذه الرؤية التوليدية إذا صح هذا التعبير .

من هذا المنطلق اهترت مسرحية «حكاية الفلاح عبدالمطيع» بأعتبارها نموذجا يصب فيه منظور الكاتب إلى التراث وكذا رؤيته إلى العالم بأعتباره المؤسسة المرجعية لأى فن من الفنون .

التراث المتحرك وقضية الإنسان والوطن :

مسرحية حكاية الفلاح عبدالمطيع نموذجا

تتكون المسرحية من فصلين :

الفصل الأول : من ص : ٥ ـ ٢٨ .

الفصل الثانى : من ص : ٢٩ ـ ٦١ .

يفتتح فيها الراوى كلمته : «سيداتى ... آنساتى ... سادتى . هذه الليلة سنعود إلى الوراء إلى زمن كان الانسان مفقود القيمة يهان ، كان الانسان الحيوان قوى النفوذ والسلطان ، هذه الليلة نقدم لكم حكاية ، وحكايتنا ليست هاملت أو هنرى الرابع أو حتشبسوت أو نابليون أو أى ملك من ملوك الأرض»[١] .

فبنية المسرحية تنقسم إلى شطرين أو فصلين كما يسميه المؤلف . هذا الكلام الافتتاحى يحملنا إلى الوراء إلى حلقة تاريخية مبتورة من عمر الزمن ليحكى لنا حكاية الفلاح عبدالمطيع ، حكاية الانسان العربى فى العصر المفقود السمات والملامح . أن عبدالمطيع هو ذلك الانسان المهمش يستجدى لقمة العيش لأطفاله العشرة ولا يجد من ورائها إلا النكاد والنكال .

المكان : يشير بالجزء إلى الكل ـ الكل الأصغر ـ (القاهرة / مصر) إلى الكل الأكبر (العالم) .

---

(١) السيد حافظ : حكاية الفلاح عبدالمطيع ـ مطابع صوت الخليج ـ ص ٥ .

«الراوى : قلبه يتسع ليحتوى العالم ويداه صلبتان فى صلابة صخر النيل[1] . المكان : منفتح ليشمل كل بقع المعمور التى يتولى ويسيطر عليها الاستبداد والقسر . الزمن يتجاوز الزمن النسبى الذى حدده أنشتاين ليحقق ذاته عبر كل الأزمان . أنه الزمن المطلق .

إن المسرحية تتمحور بصفة عامة حول نسيج من العلاقات والانساق التى تشكل فى حد ذاتها بنية تقوم على الثنائية الضدية : فقير / غنى – السلطة الرأى / الشعب المنفذ – القوة / الضعف .

لقد حمّل الكاتب «بنية النص» مسؤولية كبيرة تتجلى فى فضح أساليب القسر والقمع التى تنهش جسم الأمة الاسلامية العربية وتمرير الوعى بين الجماهير وأشعارهم بالمسؤولية فى هدم كل حكومة ديكتاتورية أو مؤسسة قمعية تستنزف قوى الجماهير الشعبية وتخلخل بنيتهم المجتمعة الاستقرارية .

يقول حسب الله يحيى : «حكاية الفلاح عبدالمطيع حكاية فيها دلالة حاضرة ومعانى كبيرة وفعل ماض يأخذ امتداده الزمانى ... فى عصرنا ... ففى عصر المماليك ... يشكل مرض السلطان أهمية فى حياة النس ، فإذا جاءه المرض ، كان على الناس أن يرتدوا الملابس السوداء الحزينة ، وإذا شفى من مرضه ارتدى الناس الملابس البيضاء[2] .

عبر المقطع الأول تتكشف بنية التصارع على المستوى الداخلى والخارجى. عبدالمطيع فى تصادمه مع الواقع الاقتصادى وغلاء المعيشة . يقول عبدالمطيع مخاطبا حماره : «يومان بلا عمل أنت وأنا»[3] .

---

(١) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

(٢) حسبالله يحيى : مجلة فنون العراق ، ع ٨٤ نيسان ١٩٨٠ .

(٣) السيد حافظ : مسرحية «حكاية الفلاح عبدالمطيع» مطابع صوت الخليج ، ص : ٦ .

صراع داخلى يتجلى فى تصادمه مع زوجته نفيسة أو أم بثينة كذلك صراع بثينة مع زوجها : «لا أعرف لماذا تفعل معى هذا ؟»(١) .

والصراع الثالث بين أم بثينة وعشيقة زوجها فاطمة :

«فاطمة : صباح الخير يا أم بثينة .

نفيسة : من أيت يأتى الخير . هل يراك أحد ويجد الخير ؟ هل يرى أحد وجهك ويشعر بالخير ، الخير عندما يرى وجهك يفر يهرب ، من أين يأتى الخير يا وجه النحس»(٢) .

صراع على مستوى آخر : بين عبدالمطيع والسلطة بعد أن يفر عبدالمطيع من سلطة الزوجة يقع فى يد سلطة قنصوه الغورى ، لأنه لم يرتد ملابس سوداء حزنا مع المؤسسة الاجتماعية التى ينتمى إليها ، فهو لم يفهم ، يريد أن يرى مبررا لهذا الحزن حتى بعد لقائه مع مرسى وأم مرسى وأحمد يظل جاهلا لسبب حزن المدينة ، يظل الوحيد الذى يرفض منطق هذه المدينة . أنه قاعدة استثنائية تريد تأكيد الفعل .

«عبدالمطيع : أيها الناس أنا ذاهب إلى رئيس الشرطة (ينظر من حوله يكتشف أن الناس قد إنفضوا من حوله ، وأنه الوحيد الذى وقف مع الشرطة»(٣) . ستار الفصل الأول .

---

(١) نفس المرجع ، ص : ١٠ .
(٢) نفس المرجع ، ص : ١٢ ـ ١٣ .
(٣) نفس المرجع ، ص : ٢٨ .

إن هذا الصراع والتناقضات تشكل خاصية بنية الحوار المسرحى فهى بذلك مؤشراً بنائياً جديداً فى تحديد بنية المسرحية التى تأخذ شكل سلسلة حلقية مترابطة .

الفصل الثانى : ينفتح من جديد على الراوى : «كل القاهرة نفذت الأوامر إلا هو» .

عبر هذه الأوعية الحوارية يضاء القصر من جديد وما يندس تحت جدرانه من أجهزة قمعية مسخرة لخدمة السلطان ــ الوزير، مستشار أول ، مستشار ثانى ، منادى ، شرطة ... بالإضافة إلى ذلك أم نمطية النص تفرض علينا رؤى معينة متقصية فى أكتناه أغواره ومعاينته بل والغوص على المكونات الفعلية له والعلائق التى تربط بين لوحاته حتى يتم تحويله إلى نص مكنته فاعل . وهذه الرؤية فى حد ذاتها تتغبى القفز على ماهو جزئى عرضى إلى ماهو جوهرى كلى .

وإذا كانت فاعلية اللغة تنبع من تلك الشبكة المفاهيمية التى تربط كل جزء بالآخر لتؤسس ما يسمى بالمعنى الكلى أو البؤر الرؤيوية التى تتمحور حولها المسرحية وهى أدانة الواقع والثورة عليه من أجل تكسير القيم الزائفة السائدة فيه وخلق منتظم إجتماعى تسوده علاقات سليمة . كما نستشف من خلال النص الصراع القائم بين الطبقة الحاكمة والطبقة المحكومة . الفلاح عبدالمطيع فى مقابل السلطان قنصوه الغورى الشعب المهضوم الحقوق فى مقابل الأعيان . بعبارة الأستاذ عبدالرحمن بن زيدان : «أن هيكلة الحكاية تقوم على أساس من الثنائية الضدية . فمسار النص يتبلور فى أحداث متضادة وأماكن متباينة :

عالم عبدالمطيع ؟ العالم النقيض

الكوخ / القصر

عبدالمطيع / السلطان قنصوه الغورى

الفقـر / الغـنى

الأبيض / الأسود

الأسئلـة / الأمـر

هـم جماعى / هـم فردى»[١] .

بعبارة أخرى أن صلب المسرحية يأتى إعلانا عن حدث بنيوى يؤطر حياة الشخصية المحورية «عبدالمطيع» وهذا الاعلان هم بمثابة إظهار لنوعية الفعل ونقيضه عبدالمطيع الفلاح البسيط / عبدالمطيع المتمرد على السلطة . ومن ثم تكون مجموع الحواريات اضاءة وتوضيحا عبر تسلتل الأحداث للأسباب الكامنة وراء هذه المحاذير التى يقع فيها عبدالمطيع .

أن تسلسل الأحداث هنا لا يعنى ترتيبها الكيفى الزمنى ، لأن عبدالمطيع فى عهد قنصوع الغورى هو عبدالمطيع فى أى عهد يسوده الإستبداد والقمع وخنق حريات التعبير ، كما نستنتج بأن الاحورة فى كليتها تنطلق من الماضى للتأشير لما يمكـن أن يكون عليه المستقبل ، وهذا ما يؤكد بنا دائرية الخط الزمنى . الانطلاق من الماضى لاضاءة الحاضر ، نلاحظ كذلك أن الايقاع الزمنى لا يسير على وتيرة واحدة ، فهناك عدة مستويات :

---

(١) عبدالرحمن بن زيدان : (حكاية عبدالمطيع) مسرحية السخرية والتقاط المفارقات .

ـ طريقة السرد : يمثلها الراوى والكورس والمنادى ، وهى ذات طبيعة اخبارية .

ـ الخطاب المسرود الداخلى «المونولوج الداخلى» عبدالمطيع حين يخاطب حماره : «يومان بلا عمل أنت وأنا ، لا أعرف أنك غاضب عندما تكون عاطلا تغضب منى من الدنيا من كل شىء ... السبب ليس منى ... لست مسؤولا عن شىء مما حدث أتفهم ؟»(١) .

نلاحظ أن هذا التعدد والتنويع الصيغى والذى يهيمن من خلاله الخطاب الحوارى بطريقة مكثفة ، ثم تأتى صيغة المونولوج الداخلى المتمحورة حول الذات كتنويعة جديدة لتبديل مجرى الحكى . هذا بالإضافة إلى الخطاب المعروض المشخص والذى يشكل كما قلت لبابية البنية الحوارية .

إن هذه التنويعات تضفى على البنية الحوارية بعداً جماليا وفنيا بحيث نعاين فى النص تبديلات رؤيوية . هذا التعدد على مستوى الرؤية يحيلنا على مستوى آخر من التنوع أو بالأحرى التقاطع فى بنية الشخصيات .

ـ الشخصية المحورية : بنية الرفض والتمرد ـ الوعى المغيب .

إن هذه الشخصية النمطية هى امتداد للماضى واستشراف للمستقبل . وقد توقف الكاتب فى بنينة أبعادها بشكل يلحم الماضى بالحاضر ، يجمع بين الأصالة والمعاصرة . لقد قال فى هذا الصدد يونسكو : «الكاتب المسرحى الجديد هو الذى يحاول أن يربط بين الحاضر

---

(١) السيد حافظ : «حكاية الفلاح عبدالمطيع» مطابع صوت الخليج ، ص : ٦ ـ ٧ .

وبين أقدم القديم ، وهو الذى يستخدم لغة جديدة وموضوعا جديدا ليبنى بناء مسرحيا يهدف إلى أن يتخلص من كل ما هو ليس ضروريا وإلى أن يكون مسرحيا إلى أقصى حد . فهو ينبث التراث ليكتشف التراث وهو يجمع بين الخاص والعام وبين الفردى والجماعى ، من هنا أعبر عن أعماق انسانيتى وبذلك أصبح مثل الآخرين مشاركا لهم متخطيا حراجز المكان والفردية،إذاً أنى عندما أعبر عن عزلتى أعبر عن عزلة الجميع»[١].

إن عبدالمطيع الفلاح البسيط يستمد إنتماءه من هذا المجتمع الواقع تحت هيمنة القسر والفرض لا يجد من إتخاذ فلسفة خاصة به توضح له سراديب القهر والتسلط التى يعيش فيها ، أنه يتبنى فلسفة النفى أو أيديولوجية العرى أو الجرد إذا صح التعبير . أنه عن وعى أو غير وعى يعيش مغتربا داخل هذه الكلية المجتمعية ليعارض كل الضوابط والنواهى التى يرتكز عليها هذا المجتمع .

أنه يضرب كل القيم والمبادىء الزائفة التى يتعامل بها هذا المجتمع ليفرض حدودا معينة يصوغ من خلالها تمرده ورفضه «لا أريد أن أكون قاضى قضاة أريد أن أكون من العراة»[٢] .

ان عبدالمطيع الفلاح الفقير يؤكد ذاته وكينونته عن طريق السذاجة فى مقابل السلطة التى تريد إثباتها ولو عن طريق الفرض والقهر هنا تتقاطع هوية كل من الغالب والمغلوب . وعبدالمطيع كذات بل كنسق محورى يتمظهر من خلاله بنية التضاد والمفارقة ، فهو لا يعلم من أمر المدينة شيئا ولا من أحوالها السياسية فيخرج بلباسه الأبيض ، ويعكس المنظور حين

(١) د. رشاد رشدى : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، بيروت ، ص : ٧٧ ـ ٧٨ .

(٢) السيد حافظ : حكاية الفلاح عبدالمطيع ، مطابع صوت الخليج ، ص : ٣٨ .

تشفى عين قنصوه الغورى فيلبس لباسا أسودا . وتصل قمة التوتر فى العلاقات المغلقة بين الحاكم والمحكوم فى صورة عبدالمطيع» الذى حكم عليه بخمسين جلدة كل صباح وكل مساء لمدة أسبوع»(١) .

فحين يقول السلطان : «لقد أعجبتنى قصتك عندما سمعت بها ، قررت تعيينك ياعبدالمطيع قاضى القضاة»(٢) .

إن الإعجاب هنا ليس إعجابا به كذات وإنما خوفا منه كمؤشر على الثورة على أعتبار أن الأنسان بؤرة للتناقض ، فعبدالمطيع الأنسان البسيط هو ذاته المتمرد .

« رئيس الشرطة : (وهو يدور من حوله) أنت يارجل متآمر .

عبدالمطيـــــع : نعم ؟ (بدهشة وإستغراب) .

رئيس الشرطة : تعلن العصيان .

عبدالمطيـــــع : ماذا تقول ؟

رئيس الشرطة : ترفض الاستجابة والخضوع والمثول لأوامر السلطان .

عبدالمطيـــــع : الشعير فى السوق شحيح .

رئيس الشرطة : تدعو للثورة .

عبدالمطيـــــع : الحمار جائع .

رئيس الشرطة : رموز وغموض وكلمة السر التى بحثنا عنها»(٣) .

---

(١) نفس المرجع ، ص : ٤٣ .
(٢) نفس المرجع ، ص : ٣٨ .
(٣) نفس المرجع ، ص : ٦١ .

وحتى يمنه عبدالمطيع منعا كليا من تصرفاته يريد قنصوه الغورى أن يعينه «قاضى القضاة» أنها فلسفة الاسكات والقمع ، لكن عبدالمطيع يرفض «لا أريد أن أكون قاضى القضاة ولكن أريد أن أكون من العراة» .

السؤال الاشكال الذى يطرح هو : هل المفهوم الطليعى التجريبى كنظرية قائمة على أسس وتقنيات تنظيرية وعلى جهاز مفاهيمى موحد تحققت بالفعل عند السيد حافظ خصوصا فى الأدوات التعاملية مع النص مثلا : اللغة ، الديكور ؟

بالفعل أن السيد حافظ مع منظور اللا معقول إلى اللغة فى كونها : «أصبحت متوقفة عن التعبير «تقليدية أكثر من اللازم ، فهى قناع يخفى الفكر والعاطفة أكثر مما يفصح عنهما ... ولذلك فمضمون المسرحية يكمن فى الحدث نفسه حتى أنه أحيانا يمكن الاستغناء عن اللغة كلية»[١] .

فمن خلال المقطع السابق نجد أن رد عبدالمطيع عبارة عن هلوسات لا معنائية داخل النسق الحوارى ، اللهم إلا إذا أخذنا بعين الأعتبار أن المسرحية تنطلق من فكرة جاهزة يعمل على إيصالها للطرف الآخر - المرسل إليه - ، وهى صدم الانسان العربى بهذا الواقع المزرى ، بأعتبار أن وراء اللا وعى يكمن الوعى والحقيقة ، ومن ثم فمن وراء الكلمات تكمن الحقيقة ، وعلينا نحن أن نغوص وراءها لإستشفاف معنائيتها ، علينا أن نقرأ النص ونفهمه من خلال اللغة الثانية ، بعبارة أخرى علينا أن نستقرأ النص لإستخراج حمولته السياسية والإجتماعية .

---

(١) د. رشاد رشدى : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن - بيروت ، ص : ١٨٠ .

إن تفكيك رمزية هذا الكلام تحيلنا على اللبابية والجوهرية الكامنة وراءه ، وهى فضح وتعرية هذا الواقع بتصحيح وتغيير مفاهيمه المغلوطة بمفاهيم تغييرية جديدة . إن الرفض هنا هو بداية التجديد بإستئصال شأفة النظم السائدة وبناء نظم ومفاهيم أكثر فعالية وأكثر خلخلة لبنية هذا الواقع ، تتجاوز لبناء لحظة أكثر تماسكا وتوحدا .

عبر هذا النسق التكرارى الذى يتخلل المسرحية تبرز لنا الصورة الاجتماعية التى ترتسم فى ذهن الكاتب النازعة إلى حيز التطبيق . بمعنى آخر عبر هذه البنية المتشابكة اللحمية التى تؤطر المسرحية تظهر البؤرة الرؤيوية التصويرية للكاتب : التغيير الديمقراطية ، تنظيم العلاقة بيم الحاكم والمحكوم ، والتأكد على الاستمرارية . وهذا يتفجر منذ رفع الستار : «حكايتنا ليست عن هاملت ... أو نابليون ... وإنما عن عبدالمطيع البسيط» . تجذير الحاضر من خلال الغائب ، إن إنبات الزمن الماضى فى هذه الحركة المتواجشة له رؤية خاصة تنحدر من الزمن الماضى لتتدفق فى سيل الحاضر ـ المستقبل .

من هذا المنطلق نجد أن السيد حافظ يكشف عبر بنية النص عدة قضايا وإشكالات كانت مطروحة على الساحة العربية ولازالت مطروحة ، أنها قضية الظلم والإستبداد التى تتجدر فى عمق التاريخ «فى عصر المماليك» فى مقابل البحث عن الوجه الآخر الموجب ـ الديمقراطية . وهنا تظهر محاولة التجاوز ، فالسيد حافظ لا يكتفى بوصف عنف السلطة والممارسات القمعية فى علاقتها بالأنسان المقهور فى شرط تاريخى معين ، بل يغوص فى أعماق التجربة الديمقراطية لفك ألغازها ومحاورة البنية العميقة القائمة على الثنائية الضد ، الأنا فى تقابل الجماعة ، الأمر

فى مقابل التنفيذ . وفى هذا نجد أن السيد حافظ لم يحدد الحيز المكانى ولكنه فيما يبدو لى لم يهمل أى شريحة من شرائح التاريخ العربى حيث ألقى الاضاءة من خلال الماضى على الحاضر .

من هذا المنطلق نجد أن السيد حافظ يكشف عبر بنية النص عدة قضايا واشكالات كانت مطروحة على الساحة العربية ولازالت مطروحة ، أنها قضية الظلم والاستبداد التى تتجدر فى عمق التاريخ «فى عصر المماليك» فى مقابل البحث عن الوجه الآخر الموجب ـ الديمقراطية . وهنا تظهر محاولة التجاوز ، فالسيد حافظ لا يكتفى بوصف عنف السلطة والممارسات القمعية فى علاقتها بالأنسان المقهور فى شرط تاريخى معين ، بل يغوص فى أعماق التجربة الديمقراطية لفك ألغازها ومحاورة البنية العميقة القائمة على الثنائية الضد ، الأنا فى مقابل الجماعة ، الأمر فى مقابل التنفيذ . وفى هذا كله نجد أن السيد حافظ لم يحدد الحيز الزمكانى ولكنه فيما يبدو لى لم يهمل أى شريحة من شرائح التاريخ العربى حيث ألقى الاضاءة من خلال الماضى على الحاضر .

لكن هذا التواشج والتكامل الذى يبرز على مستوى المحور الزمنى ينقطع ليتحول إلى رؤية إنشراخ على مستوى العلاقات المكانية والعاملية أو الشخصية .

فالديكور رغم بساطته وتجريبه ، فهو يعكس على الأقل نوعا من التقابل ليتنامى بعد ذلك هذا التصور حتى على مستوى الأحورة ـ الوجه الآخر للشخصيات ـ فخطاب المستشارين والشرطة فيه نوع من القوة والعنف ، وخطاب الطبقة السحوقة الممثلة فى عبدالمطيع فيه نوع من السذاجة واللين .

«شرطى ٢ : يمسكه من قفاه ويسحبه) هيا أمامى .

عبدالمطيع : أنا أمزح معك ... ألا تحب المزاح ؟ يا رجل دعك من هذا التصرف الأبله . سأحضر معك لا داعى لهذا (يهمس فى أذنه) : الناس ستقول عنك قاسى القلب دعنى ... سأحضر معك دون ضجة[1] .

فمنذ بداية الفصل تتكشف الحركة الجديدة المؤسسة لبنية النص وهى الثنائية الضدية التى تبرز عبر سياق التحولات والمفارقة فى كل شىء . وهو أنشراخ ينبع من مفهوم الاستمرارية «التمرد من أجل البقاء» أريد أن أحيا ولكن إنطلاقا من قانون أساسى أتبناه لنفسى «أريد أن أكون من العراة» انطلاقا من قناعات خاصة .

أن هذه الصورة تشكل العلامة الأساسية الثانية التى تتمحور حولها المسرحية ، وتتجلى هذه العلامة فى شبكة العلاقات «التشابك ، التضاد» الذى ينبع من تصور الكاتب للوجود . التضاد الذى يشكل كنه العالم وتصادمه بالتشابك الذى يريد أن يخلفه الكاتب بل نبحث عنه نحن كذوات داخل هذه المنظومة الكلية .

أن توجيه المسرحية بهذه الصيغة :

ـ محور التواشج والتكامل بين قطبى الزمن : الحاضر / الغائب .

ـ محور الثنائية الضدية التى تؤسس لنا بنية الفضاء واللغة «الحوار» والشخصيات .

---

(١) السيد حافظ : مسرحية حكاية الفلاح عبدالمطيع ، مطابع صوت الخليج .

أن السيد حافظ بهذه الخيوط المتكاملة يؤسس خاصة للعالم موضحة
فى هذا العمل المسرحى الجاد الذى تكتمل فيه ملامح الدعوة والتطبيق .
لقد أكد ملامح البطل التراثى من خلال منظور حداثى يجمع بين الأصالة
والمعاصرة وبذلك ينحت مكانة بارزة فى المسرح العربى عامة والمصرى
خاصة .



البطل الرمز وتجريبية الكتابة

سيكون منطلقى فى هذا الفصل هو التساؤل : ماذا يمكن أن تكون الكتابة المسرحية ؟ هل هى نسخ للواقع أو إلتقاط فوتوغرافى له ؟ أم هى اعادة لهذا الواقع فى صورة هندسية تتحدد من خلالها قناعات الكاتب ومنظورخ الخاص لهذا العالم ؟

الاجابة لن تكون بالطبع فى قوالب جاهزة إنما ستكون منطلقة من بنى نصوص مسرحية سأحاول من خلالها رصد القيم والفكريات المنصهرة فى بوتقة هذه التجربة . وذلك من خلال استجلاء أصول ونواميس هذا المجتمع بعد تفكيك أنسجة بنيانه والوقوف على كل الوشائج العلائقية التى يمكن أن تساعدنا على إيضاح التجسيدات المجتمعية .

أن الاسترشاد بهذه الطريقة قد يفيد البنى الفكرية على ضوء المواضعات الاجتماعية ، فى تأطير النصوص بهذه الصيغة التى تمدنا بالفروض والاحتمالات والممكنات التأويلية .

من هذا المنطلق يمكن اعتبار الكتابة المسرحية صورة دينامية تنصهر داخلها مجموعة من المكونات والاطارات المتكاملة التى ترتكز عليها البنى المجتمعية كيفما كان نوعها .

ومن نافلة القول أنه لا يمكن فصل وتجريد الحركة الفكرية كظاهرة فعلية عن محتوى الأجهزة ألا تنظيمية والمؤسسات الاجتماعية .

أن النكسة (٦٧) فيما يبدو لى هى ذلك المفتاح الذى سيساعدنا على فهم الطقس الذهنى للمجتمع العربى ومن خلاله فهم الترسيمة الفكرية

للسيد حافظ وقد انفتح السيد حافظ على مجتمع متفسخ بلغ فيه التردى ذروته . فلم يكن أمامه من وسيلة سوى التمرد على هذه المواضعات الاجتماعية . لقد حاول التنصل من هذا الواقع المزرى ولكنه فى الوقت ذاته حاول إثبات ذاته من خلال نفيها . فعبر متاهات هذا الكون حاول أن يمارس حياته من جديد . أن تمرده يحمل فى طياته تناقضا صارخا ، الاغتراب من أجل الاثبات ، الابتعاد عن هذا الواقع الملطخ بدماء العار والهزيمة من أجل خل صورة أكثر تكاملا ونضجا ، وهذا ما نستشفه من خلال البنى الدلالية للخط الدرامى الذى تبناه السيد حافظ والذى حاول من خلاله تسليط الضوء على هذا الواقع المتكلس وإبراز خطوطه المتداخلة وتعرية تناقضاته والكشف عن الشبكة العلائقية بين الأفراد القائمة على الزيف وذلك من أجل انارة الاغتراب الانسانى داخل هذا العالم .

ان كتابات السيد حافظ تحمل طابعا انسانياً بل خصوصيات وتلوينات مميزة جعلته يستحق لقب «مسرح الانسان» تعبير عبدالله هاشم الذى يقول : «أن مسرح السيد حافظ مسرح الأنسان فى واقع إجتماعى معين يموج بالصراع وهو مسرح يقترب من المسرح السياسى»[1] .

ان المسرح السياسى هو فى حقيقته أكتناه للمسؤلية الفردية تجاه هذا المجتمع . فحين يتساءل الأنسان عن اللحظة المطوقة لعنقه فهو يعبر عن السخط الداخلى . الذى يحيله إلى ثورة على الواقع وبالتالى فأن التصادن مع بنية هذا الواقع هى رفض له وبحث عن الجديد .

---

(١) عبدالله هاشم : المسرح الطليعى للسيد حافظ ، ط : ١٩٨٥ ، ص : ٣١ .

ويوضح عبدالله هاشم ذلك قائلا : «المسرح السياسى فى جوهره ليس مسرح شعارات ولا مسرح أفكار تلقى خشبة المسرح كما تلقى الخطابة ، ولكن المسرح السياسى الحقيقى هو توضيح للرؤية الاجتماعية والسياسية فى للدراما ... هو بلورة العواطف الثائرة فى شكل منظم ، أن وظيفة المسرح الحقيقية هو أن يسأل الأسئلة التى يجب أن يسألها المجتمع فى لحظات القهر ، ولا يجب أن ننتظر منه أن يجيب على هذه الأسئلة ، وإنما عليه فقط أن يسألها حتى تتخذ شكلا محددا»[1] .

أن مسرح السيد حافظ هو مسرح ثورى يشهر سلاحه ضد كل أدوات القمع والتسلط التى تحاول تقزيم دور الأنسان داخل هذا الكون ، إنه منبه لهذه الأنسانية للخروج من مأزقها .

أن أبطال السيد حافظ يناضلون من أجل الحق ، ويتوضح ذلك من خلال البنية الدلالية التى تؤطر مسرحه ككل .

ففى مدينة الزعفران يقود البطل «مقبول عبدالشافى» ثورته تحت شعار : «الرفض لمعانى القهر» ، «هيا نمضى من مدينة يبحث فيها الأقوياء عن الكلاب المفقودة ويسجنون فيها الأنسان»[2] .

إنه استنهاض لهمم هذا الشعب المهزوم «يهربون ، ويلهون العقل والوعى فى سيجارة حشيش أو ثدى امرأة ، أو كأس ، أو نوم ، أو صمت»[3] .

---

(١) نفس المرجع ونفس الصفحة .

(٢) السيد حافظ : مسرحية مدينة الزعفران ، مطابع صوت الخليج ، ص : ٣٣ .

(٣) نفس المرجع ، ص : ٣٠ .

أن مقبول عبدالشافى هو روح النضال ، هو سيف الحق الضائع الذى يظل فى إنتظاره ، أنه القيمة المفقودة فى هذه السوق الكاسدة وعلى الشعب أن يبحث عنها فى لجج هذا أليم العميق .

أن هدف البطل الثورى هنا هو تمرير التوعية بين تلك الشرائح الاجتماعية التى ينتمى إليها ، وترغيبهم فى تغيير الهيكلة الاجتماعية التى يعيشون فيها بل وأخذ حقوقهم بأيديهم لأن الحرية حق إجتماعى لا تمتلكه طبقة دون أخرى .

«أن أشخاص السيد حافظ نوعان : متمردون وآخرون يجب التمرد عليهم ... الأول وافض والثانى يحاول الدفاع عن نفسه»[1] .

ونفس المواصفات التركيبية تنطبق على البطل «عبدالمطيع» فى مسرحية «حكاية الفلاح عبدالمطيع» الذى يدخل اللعبة مع السلطة ويظل متشبثا بأفكاره ، وكذا «أبو ذر الغفارى» البطل الثورى اليوتوبى الذى ينظر إلى الأشياء فى بنيتها الشمولية المطلقة ومن ثم تبقى هذه الثورة ملونة لطابع فنتازى «ذلك أن أبطال السيد حافظ يصبون ثورتهم فى كتاباتهم وهتافاتهم ولكنهم لا يصتعون الثورة بأى حال من الأحوال»[2] .

وفى مسرحية «علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا» يصر الكاتب على ترديد نفس النغم ، والهدف من وراء ذلك هو ألا تشيع النظر ونبكى على أنفسنا ، ويجب أن نقاوم وألا نسقــط كبش فداء ، يجب مواصلة المعركة .

---

(١) الدكتور محمود القاسم : مجلة الباحث ، السنة ٥ ، حع ٣/٣٧ أيار - حزيران ١٩٨٣ ، ص : ١٣٩ .

(٢) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

ان الحياة تحث على الاستمرارية والمقاومة وهذا ماتصوره المسرحية من خلال تصادم العقليتين «السجين ١» و«السجين ٢» .

وعلى أى حال فان مسرحية «٦ رجال فى المعتقل ٥٠٠ شمال حيفا» حللت بشكل أكثر دقة وأكثر ملاحظة نفسية السجناء الستة لتعطى فى الأخير صورة أبعد عمقا من الأولى إذ يتحقق فيها نقد لاذع لشبح الخيانة والتقهقر رامزة بذلك إلى الضابط حسين ، الشاب الفقير الذى يحاول أن يوقى فى أقرب وقت مهما كانت الوسائل . أن الكاتب بتصويره لهذه النمطية السلوكية يدين الطبقة المتوسطة ويحاول أن يحيى فيها صيحة الضمير .

أن السيد حافظ عبر هذا الخط الدرامى الذى اتخذه ذريعة تعالج آراء وقضايا تتجسد فى المأساة الانسانية والخواء والفراغ الذى تعيشه ، جعلت عبدالله هاشم يقول : «وكل مسرحيات السيد حافظ تحمل رؤية عميقة وجادة وهى الوقوف مع الأنسان البسيط ضد القهر والظلم الاجتماعىوالسياسى»[1] .

من هذا المنظور يمكننا القول أن الخيط الرابط بين هذه البنى الفكرية هو إنتشال من هذا العالم المستنقعى وإستنباته فى عالم جديد مبنى على مبادىء أكثر صلاحية للتأقلم مع وضعنا الحالى .

ترى هل أختار الكاتب هذا الخط الدرامى لتجسيد وقائع هذا العالم المزرى أم أنه توسل به لتجسيم منظوره الخاص من هذه الحياة ؟

---

(١) عبدالله هاشم : مسرح الطليعة ، المؤسسة دار الكتب ، السنة ١٩٨٥ ، ص : ٤٠ .

إن كلتا الحالتين تعطينا الجواب نعم . أن البقعة الزمكانية التى ينتمى إليها الكاتب كفيلة بتفجير هذه النمطية الذهنية التى تحمل المواصفات الاجتماعية والسياسية لعهد النكسة . والتى خلقت ما يسمى بلحظة الوعى / التمرد .

إن هذا النوع من التمرد كما يقول عبدالمجيد ابراهيم : «هو ضد المواصفات الاجتماعية سواء وضعها الانسان بنفسه أو التقليد الزائف أو جاءت بها الحضارة»[١] .

أنه بعبارة أخرى يعالج قضايا مباشرة ليرتفع بها إلى رؤى أكثر شمولية وإنسانية . أن انسان السيد حافظ هو ذلك الانسان المأزوم المستلب ، ولكن السيد حافظ لا يجعل هذا الاستلاب يقضى نهائيا على هذه النفوس بقدر ما يصنع منها إنسانا حرا لأنه يؤمن أن الانسان قادر على التغيير إذا لم يوكن رلى الاستكانة . يقول برشيد : «المسرح بحث فى وقائع الذات ـ ذات الفرد وذات الجماعة ـ وبذلك فهو يؤرخ للحلم والألم والفرح والصراع والغضب والخوف والطمع والنضال ...»[٢] ، وهو ما نلمسه فى مسرح السيد حافظ .

ان اكتناه الظاهرة السلوكية هو فى واقع الأمر إبراز لملامح الصورة الاجتماعية . من المنظور بالذات تنطلق إبداعات السيد حافظ لتخذ أبعادها الرؤيوية وقد كانت القاعدة الاجتماعية المؤطرة للذرة الكونية التى ينتمى إليها الكاتب عاملا مهما لتحديد سمات شخصياته ونمطية تفكيرها المرتبطة بأوضاعها المعيشية .

---

(١) ابراهيم عبدالمجيد : السيد حافظ حالة من التمرد والتحريض الحضارى ، ملحق بمسرحية أبى ذر ص : ٢٢٢ .

(٢) برشيد عبدالكريم : حدود الكائن والممكن › سلسلة الدراسات النقدية (٣) دار الثقافة ص : ٨٤ .

وليس معنى هذا أن منظور الكاتب معصوم من أى إيقاعات أيديولوجية ، بل بالعكس ، أن هذا الشكل من التعامل يؤسس لنا منظورا أيديولوجيا خاصا فهو لا يريد أن يعيش الدائرة الفلكية فى تراتيبتها أى فى تكرار ما مضى من الحوادث فهو ينطلق من جهة أولى من مبدأ أساسى هو رفض التقليد ليس كشكل أو طقوس خاصة وإنما كعمل مفروض يتسم بالأحادية ، لأنه فيما أعتقد أن تكرار الظاهرة أو النمذجة بجميع سماتها سيكون عملا ببغاويا تكراريا لا أثر فيه للابداع والتجديد . ولأنه من جهة ثانية المبدع الحقيقى هو الذى يقفز من تشىء الشىء إلى خلقه ، ومعنى الخلق هو إستيعاب هذا الشىء ونقله من الراهن إلى المحتمل أى من اللحظة المتحققة إلى اللحظة الممكنة .

أن السيد حافظ بحق مبدع سواء فى تعامله مع الشخصيات المتخيلة لتجسيد منظوره أو مع الشخصيات التراثية كما أشرت سابقا وكنموذج على سمة الوعى المغيب الذى يهجس بأبعاد إجتماعية انسانية نجد ضياء فى «ستة رجال فى معتقل خمسمائة شمال حيفا» يجسد هذه النمطية يقول : «شفتى يا حبيبتى النيل ماتخليش النيل يأخذ موج البحار أم العواصف أم الجنون والغضب»[1] . أو قوله كذلك فى حوار داخلى يفصح عن مكنونية هذه النفس المأزومة تحت ضربات القسر : «يا حبيبتى الصبر مقدمة أولى ، الصبر مقدمة ثانية نتيجة ، نتيجة الصبر بشاعة ، الصبر سفينة ماشية على خطى نجوم حمرة رهيبة ، يا حبيبتى أنت غريقة»[2] .

---

(١) السيد حافظ : ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا ، مطابع صوت الخليج ص : ٢٥٥ .

(٢) نفس المرجع ، ص : ٢٢٩ .

إن هذه الهلوسات المحمومة هى اللا وعى بل هى الحقيقة التى يجب أن نعرفها ويجب أن نكتنه أعماقها ، أن السيد حافظ لا يقف عند المستوى الاستظهارى الوصفى بل يتجاوز إلى مرحلة الكشف والبحث فحينما يتحدث ، تنقلنا شخصياته التراثية معها إلى الأجواء النموذجية المثالية ، ولا أقصد هنا بالمثالية ، التجريدية بمستواها الفلسفى المتعالى عن حيثيات الواقع التجريبى ، بل أقصد بها مستوى حضور نموذج أسمى تتجسد فيه مفاهيم وقيم إنسانية معينة . بمعنى آخر أن السيد حافظ يناقض اللحظة الراهنة لا من أجل الهدم فقط وإنما من أجل خلق حركة تفاعلية وتحاورية ، إن هذه الحركة التجاوزية التغييرية هى مفصل التجدد والابداع الذى وصل إليه السيد حافظ .

إن شخصياته بصفة عامة تحمل هواجس شعب ، بل أنها شاهدة إثبات للحظة التصدع والتناقض الذى يموج به المجتمع ، بل أنها اختراق لحجب اللحظة بطموحاتها وأحلامها ، ومن هنا فهى تكتسب معنائية خاصة ، لأنها تتجاوز لغة الأنا لتتفجر عبرها الذات الجماعية والأبعاد المستقبلية التى تكتنفه أصواتها ومواقفها . وهذا الوجه المستقبلى لا يطرح فقط على مستوى الشخصيات بل حتى على مستوى الزمان والمكـان .

من أجل تركيز هذه النمطية الكتابية أختار السيد حافظ المسرح التجريبى بقواليه وتقنياته الحديثة لتجسيد فهم جديد ورؤية جديدة للواقع تتجاوز الصيغ المتواجدة فى مجال المسرح بصفة عامة . وتظهر هذه التجاوزية فى تداخل الأزمنة ـ مثلا اضاءة الحاضر من خلال الماضى ـ فهذه الوحدة الزمانية عند السيد حافظ متجاوزة ، إذ أن غرضه ليس

الربط بين حلقات الزمن فى صيغة دياكرونية لما إختلف دوره عن دور المؤرخ فى سرد الأحداث بتفاصيلها ، إذ أنه يختار حلقة مامن تاريخنا ويحاول تشكيلها وفق معطيات العصر كما فعل مثلا حينما أختار العصر المملوكى تشكيلها فى حكاية الفلاح عبدالمطيع وحاول صياغتها بشكل جدلى مع المعطى الحاضر .

إنه يشكل من الزمان وحدة دينامية كما جعل من إنسانه وحدة متحركة ونشيطة ، بل كتلة علاقات تبلور وتطور الأحداث ، أن الزمن بصفة عامة عنده ينطلق من مبدأ استحضار لحظة الغياب فى الحضور . قد تبدو هذه الصورة فى الظاهر سالبة تعكس صورة الأنا على الهنا الذى هو اللا مكان ـ فردوس الشورى ـ مدينة الزعفران . غير أن هذا التغيب له إيجابياته التى تكمن فى فرض وحدة زمكانية تبحث لها عن التأصل ، عن التحرر بدلا الانقياد لقواعد مفروضة . أن السيد حافظ يبحث عن الزمن الممكن ولا أقول المطلق البعيد عن التحقيق التاريخى لأن ذلك سيزيد إنغلاقا من ضمنية التأويل أو أى قراءة تفسيرية . ولكن فيما يبدو لى هو زمن مستقبلى يسقط اللحظة من حلقة الزمن ليعيد صياغتها الممكنة . بعبارة أخرى أنه هادم للحظة التوثر ، بناء للحظة التهرب من الكائن إلى الممكن . يقول الكورس فى مسرحية مدينة الزعفران : «مدينة الزعفران ليست على الخريطة خارج الزمان والمكان داخل الانسان»[1] .

---

(١) السيد حافظ : مسرحية مدينة الزعفران ، مطابع صوت الخليج ، ص : ٤١ .

ويمكن أن نصادف الزمن من خلال الترسيمة العاملية أى من خلال حوارات الشخصيات ـ مثلا عبدالمطيع هو الزمن المملوك ـ وكما تقول «أن العناصر التى تساعد على التشخيص Les didascalies ترتبط دائما بالحوارات ، كما أنها تفسر لنا اللحظة التاريخية بجملة من العلامات قد تكون هـذه العلامات أسمـاء لشخصيات تاريخية معروفة أو مرحلة معينـــة»[١] .

وهذه السمة بالضبط تبصم مسرح السيد حافظ . كما يمكننا أن نستشف اشارات للزمن من خلال حوارات الشخصيات وهذا التأطير للحيز الزمانى أو المكانى يكشف عن مدى إلتزام الحوار فى التعبير عن ملامح الشخصية ومميزاتها من جهة وكذا عن الفضاء المسرحى تتحرك فيه . وهذا هو السبب الذى يشد المتفرج إلى الشخصية ، هذا الوَنشداد فى حقيقته هو إندماج فى المرحلة التاريخية التى تدور فيها الأحداث ، وهذا ما تؤكده الناقدة Anne حينما تقول : «أن البعد فى الفضاء المسرحى يقابله بعد فى الزمان ، بمعنى أن كل ما هو زمانى يمكن أن تجسده وحدات مكانية»[٢] .

وكما يقول برشيد : «الماضى فى المسرح قبل أن يكون مجرد وقائع فهو مباحث وقيم وحقائق ، وبذلك كانت غير زمانية ، لأنها وجدت يوما ، وتوجد الآن ، ويمكن أن توجد وتتكرر مستقبلا»[٣] .

---

(١) Anee Ubersfeld - Lire le teatre - Edition sociale Paris 1979 ـ أقرا المسرح ، المطبعة الاجتماعية باريس ١٩٧٩ ، ص : ١٧٦ .

(٢) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

(٣) برشيد عبدالكريم : حدود الكائن والممكن ، سلسلة الدراسات النقدية (٣) ص : ٨٥ .

عندما يجسد السيد حافظ هذا المنطق الزمنى ، فهو يستعير اللحظة التاريخية من أجل إظهار الظلال التى تمتد وراءها والخلفيات التى تكمن فيها بمعنى آخر أنه يجعل من اللحظة التى يتم فيها الحدث نافذة يستشرف منها الآتى ـ المستقبل القريب أو البعيد ـ أن بيت القصيد من وراء هذا الأسلوب المسرحى هو كشف خلفيات هذا الواقع الهجين التركيب والمهترىء وتعرية وفضح مبادئه المزيفة ، وذلك من أجل دفع المتفرج إلى الوعى بواقعه ، هذه البوتقة التى تحصر أنفاسه وتخنقها ، من ثم مبادرته إلى التحرر ومطالبته بتهييء الجو الديمقراطى الملائم .

«وحين يركز الكاتب على المواقف السلبية فأنه يريد أن يصدم هذا الأنسان بواقعه ليذكره بمصيره الاجتماعى والانسـانى ويحفزه على الجدل ، فولادة الجدل فى المسرح يعنى بداية جديدة لوعى الجماعة ومدركاتها لمصائرها اليومية والمستقبلية[1] .

بعبارة أخرى أن هذا النوع من القراءة مشروط بعدة ثوابت :

أولا الاطار الاجتماعى . والمستوى الذهنى والفكرى كبنية دالة على اللحظة التاريخية التى برزت فيها . أنها محاولة تكاملية تؤكد على جدلية اللحظتين : التاريخية / والآنية المستقبلية . فماذا يقصد الكاتب من وراء إنغلاقية المكان ؟

ربما يكون الحصار النفسى المفروض علينا ، وهذا ما يؤكد من جهة ثانية أن المسرح كمواصفات يهجس بأبعـاد ضمنية تتعلق بتصميم علاقة

---

(١) المسناوى أحمد ، الأقلام ، السنة ١٥ ، ع ٥ ـ ٦ دجنبر ١٩٨٠ ، ص : ١٢٣ .

جدلية بين مستويين : الداخلى والخارجى . أن تقديم مواصفات وتلوينات مميزة لهذا الحيز «السجن ، الغرفة التى لا تتسع لعشرة أفراد «حكاية الفلاح عبدالمطيع» ، فالسجن مثلا يوحى بالظلام ، الاختناق ، وهذا يدفعنا بدوره إلى التساؤل عن كنه النفس البشرية وتحليل أوالياتها باعتبارها عوامل توجد على هذا المكان . فهى الأخرى تؤكد على هذه الانغلاقية والعتمة ولا أدل على ذلك من لون الملابس الأسود . تقول سامية أسعد : «يمكن أن يكون المكان المسرحى أيضا على علاقة بالنفس البشرية خاصة بعد التقدم الذى أحرزه التحليل النفسى ، أن المسرح يعتمد أساسا على إخراج مضمون داخلى إلى الخارج»[١] .

كما أن السيد حافظ يميز بين بعدين فضائيين متمايزين الأول : فضاء خيالى يرتفع بالقارىء / المتفرج إلى أجواء فنتازية والثانى : واقعى سيناء يتخذ مواصفاته من خلال البنية التاريخية والاجتماعية المؤطرة له . وهذا ما يؤكده أرسطو حين يقول : «ينشأ المسرح عن الفوضى المنظمة ويتم هذا الانتظام فى مكان معين وإطار معين ، هذا المكان المسرحى بوصفه مكانا منظما يرجع بنا إلى قراءة جديدة ممكنة لعلاقة الانسان بالمكان الثقافى والاجتماعى الذى يعيشه ... إن هذا المكان المسرحى واقع معقد للغاية وهو ليس بالضرورة صورة لشىء ما حتى ولو اشتمل على بعض العناصر المصورة كاللوحات»[٢] .

---

(١) سامية أسعد مجلة عالم المعرفة ، «مفهوم المكان فى المسرح المعاصر» ، ح ٤ م ١٥ ، السنة : ١٩٨٥ ص : ٨٧ .

(٢) نفس المرجع ، ص : ٨٨ .

داخل هذا المكان المتخيل فى العمل المسرحى ، هذا المكان الذى يتخذ عدة مسارات فى كتابات السيد حافظ فهناك المكان المطلق مثل فردوس الشورى ، مدينة الزعفران ، فهذه الأمكنة لا وجود لها على الخريطة الأرضية ، وهناك المكان المحدد والذى يشير إليه من خلال تكثيف إنغلاقيته «علمونا أن نموت» ، «٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا» .

يبقى السؤال الاشكال المطروح هو : هل أبطال السيد حافظ تتخذ نمطية واحدة ؟

فى الحقيقة أنه رغم تعدد نماذج السيد حافظ السلوكية فأن هناك وشيجة علائقية تربط منطقها وهى طرح قضية الديمقراطية وحرية الفرد فى المجتمع وقضية الاغتراب والتهميش .

هـذه السلوكية البشرية تتبلور فى النمـاذج التراثية وشخصيات متخيلة ـ الشخصيات التراثية المتمثلة فى أبى ذر الغفارى والفلاح عبدالمطيع . هذان النموذجان هما تجسيد البطل المأساوى فى مواقف اختيارية ومواجهات مصيرية . بمعنى أنه بطل يجازف ويخاطر بكيانه كذات من أجا اثبات قضية موضوعية تتجاوز الأنا إلى النحن ، والفردانية إلى الجماعية . وبصفة عامة أن اضاءة الكاتب لهذه الشخصيات لا ترصد السلوكيات والمواقف الظاهرية فقط وإنما يتعدى ذلك إلى رسم خطوط التشابك والصراع بين نوازعه الباطنة وشروط وجوده وموقعته فى ضوء هذا المسار التشابكى .

إن أبطال السيد حافظ ليسوا أبطالا اشكاليين بل هم رؤى مستقبلية للأمة العربية بصفة عامة ومن هنا يمكن القول أن السيد حافظ كان رائيا

كبيرا جسم ذروة الأحداث التى تعيشها الأمة العربية ، لتعريته لما يمكن أن يكون عبرة للمستقبل . أى أنها ليست هندسة آلية معينة للعالم فى لحظة معينة وإنما هذه الأبطال تتخذ شكل ترسيمات عاملية وملامحها تتشكل عبر قابليات للحركة أو عدمها ، فالشخصيات المتخيلة مثلا لا تخرج عن حدود هذه الدائرة التى رسمها السيد حافظ لأبطاله . فعبر هذا البناء الشبكى تتحرك هذه الأبطال فى حركة مصيرية تضع الحياة والمصير فى الميزان . وكما قلت رغم تعدد هذه النماذج فهدفها واحد هو الديمقراطية الاجتماعية» .

«عندما نتساءل بل نسأل عن أى شىء يبحث أبطال السيد حافظ فأن الجواب يأتينا كالتالى : أنهم يبحثون عن مدينة يغيب فيها ممارسة القهر وعلى المواطن وطمس كيانه بتمريره على أجهزة القهر والحجز والتخلف»[1] .

أنها الشخصيات التى يضعها فى إطار المفاهيم التجريدية التى يعتمد عليها فى معاملة التجربة المسرحية حيث يعتمد على ديكور رمزى تجريبى يحاول أن يبتعد به عن الواقعية حتى لا يسجن ذهن المتفرج داخل بؤرة ضيقة ويدفع به إلى التفكير فى كل قطعة توضع على الركح والأبعاد التأويلية الممكنة التى يمكن أن تتخذها .

إن مضمونية هذا المحور تعتبر عنصرا مهما فى بلورة العملية المسرحية ، فكما تعتبر الشخصيات والحوارات والبناء الدراسى والبناء الدرامى جزءا من النسق الكلى للمسرحية فأن تغيير قطع الديكور من فصل إلى فصل آخر هو تغيير بل إنتقال بالجمهور من حيز إلى حيز آخـــر .

---

(١) عبدالكريم برشيد : السيد حافظ بين التأسيس والتجريب ، المهد ، ح ٣ ــ ٤ ص : ٦٩ .

وقد عرف هذا المجال ـ الديكور ـ وما يتبعه من اضاءة وظلال تطورا كبيرا ، فبعد أن كان الديكور ارستقراطيا محضا أصبح تجريديا بسيطا هدفه بالدرجة الأولى صياغة نوع من العلاقة ما بين الجمهور / الملتقى وما بين خشبة المسرح وهذا ما عبر عنه ربريخت بفكرة «التغيير للعالم» .

مثلا فى مسرحية الخلاص الديكور بسيط جدا يتغير أمام الجمهور ـ تكسير الايهام بالمسرح ـ سرير بسيط ، كرسان ، مائدة . فى الحد الثالث تظهر صورة لمدينة السويس مع تغيير جزئى مبسط . اضافة إلى هذا العنصر ففى مسرحية مدينة الزعفران مثلا : كوخ صغير ، شجرة مع بعض الأشياء التجريدية ، مثل إستخدام ألوان مختلفة وخصوصا الأبيض والأسود وفى مسرحية «٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا» ـ الزمان : بعد أحداث ٥ يونيو ٦٧ . والمكان : أحد المعتقلات فى الأرض المحتلة والديكور تجريديى مبسط .

اللغة فى مسرح السيد حافظ :

أين يمكن موقعة لغة السيد حافظ داخل الخانة الكبرى أى بنية النص التى تنتمى إليها ؟

أن مستوى اللغة عند السيد حافظ لا يسير فى خط دائرى مغلق وإنما تتوزعه محاور عدة :

ـ مستوى اللغة الفصحى .

ـ مستوى اللغة العامية .

ـ مستوى اللغة المختلطة بين العامية والفصحى .

المستوى الأول : يجمع إلى رصانة الأسلوب موسيقى إيقاعية تلون المقاطع فتحس وكأنك «أمام قصيدة شعرية . ففى «مدينة الزعفران» نجد هذه النغمة تسرى على لسان الكورس :

« ولكن لمن تغنى أنت ؟

ولمن أغنى أنا ؟

وهل صوتى يعبر المسافات والقصور ؟

وهل صوتك ينشق فى الجبل فيثور»[1]

وعلى لسان الراوى فى مسرحية «حكاية الفلاح عبدالمطيع»

«الراوى : كان يكره الأهرامات لأنها قتلت جده ولا يدرى أنها رمز للعبودية . كان يكره ولا يدرى أن هذا العصر منحنى القامة مقهور المعانى ، مندس بين أصابع المهانة»[2] .

إن هذه الأمثلة التى اخترت ملونة بأسلوب شاعرى مكثف برؤى ومعان تبسط من خلالها ذوق الكاتب الشاعرى ، وإستنادا على قول عبدالكريم برشيد أقول أن «البناء الشعرى عند السيد حافظ لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التى تنبعث من البناء اللغوى ، الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ»[3] .

---

(١) السيد حافظ : مدينة الزعفران ، مطابع صوت الخليج ، ص ٦٥ .

(٢) السيد حافظ مسرحية مدينة الزعفران ص : ٥ .

(٣) برشيد عبدالكريم : مسرح السيد حافظ بيت التأسيس والتجريب ـ المهد ج ٣/٤ ، ص : ٧٣ .

المستوى الثانى : ويتدرج على نفس الوتيرة ليتنامى عبر إيقاعات صوتية بل مناجات ذاتية ترسم لنا لوحة عن أعماق الكاتب المصدومة بهذا الواقع . تقول المجموعة فى مسرحية «الخلاص» :

«يا توتة يا صفصافة .

يا كلمة يا خوافة لس ما أنش الأوان

يا سفينة اللى ركبوكى

مش هما اللى صنعوك

دفعنا ثمنك ليالى»[1]

يقول أحمد فضل شبلول : «أن السيد حافظ إستطاع أن يجرى الحوار الشعبى أو الشاعرى على لسان الشخصيات كل حسب دوره وحسب إدراكه ومفهومه وحسب نظرته للحياة»[2] .

المستوى الثالث : وهو لغة «الدارجة» أو مستوى اللغة المختلطة .

«رجل غريب : مسرحيتك القديمة عجبانى قوى

الذى يحاول : القديمة ؟

الأمير للذى يحاول : ماذا حدث ؟

الذى يحاول : منذ ست سنوات لم أكتب مسرحية .

الأميـرة : لنحتفل اليوم بعيد ميلادى .

---

(١) جريدة العروة ١٢/١٩ ـ ١٩٨١ .

(٢) دراسة أحمد شبلول .

الذى يحاول : مسرحيتى منذ ست سنوات منتحرة فى مكتبة المسرح .

المدعو : يا سيدى دفنوها فى الذكرى

الذى يحاول : ذكرى ؟

المدعو : فى ذكرى الانسياق .

الذى يحاول : أى انسياق ؟

المدعو : انسياق إلى السينما»(١) .

أو قول مقبول عبدالشافى فى مسرحية مدينة الزعفران : «طوبى للأحزان فى أعماق الانسان . طوبى للأشجار والانسان السجين والانسان السجان»(٢) .

أو قول ضياء فى «٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا» : الجدران الهشة سارت على الطريق ملتفعة مثل حريري الجدران الهشة توبها كان حرير والمصبية العيون كانت شعاه يتحدى نور الشمس مع أن لون العيون كان شعاع بهتان»(٣) .

ملامح الخلق الفنى عند السيد حافظ :

من هذا البعد السيكو ـ إبداعى ـ يمكن تحليل بعض إنتاجات السيد حافظ . وسأبدأ بمسرحية «حبيبتى أميرة السينما» لأنها تمثل إحدى العلامات البارزة فى إنتاجه .

---

(١) السيد حافظ : حبيبتى أميرة السينما ، مطابع صوت الخليج ، ص : ٢٤٦ .

(٢) السيد حافظ : مدينة الزعفران ، مطابع صوت الخليج ، ص : ٤١ .

(٣) السيد حافظ : ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا ، ص ١٢٢ .

ان اكتناه البنية الدلالية للمسرحية تحدد لنا الانساق الأساسية التى تتمحور حولها المسرحية وتتمحرق ، النسق الأول : يتداخل فيه مستوى الذات الأميرة / الفن . التى تبحث عن التأصل . أنه النسق التفسيرى للحظة التوتر – حضور الرؤية كأفق يتحرك ضمن بنية الخطاب – بين الآن والآتى .

النسق الثانى ; يتمثل فى هيكلة الشخصيات الأخرى : الذى يحاول ، المخرج ، الغريب ، الممثلة . كل هذه الشخصيات أو العوامل تمثل أصواتا متداخلة تتصارع فيما بينها . إذا فبنية النص تشكلها علامتان متقابلتان: الفن فى مقابل أدوات ليست بريئة ، النقد ، الاخراج التمثيلى . ولذلك فهى تكتسب داخل النسق الكلى كوحدات متكاملة نقلا خاصا بها ، يجعلها مركزية الأهمية . تظهر هذه المركزية فى خصائص إنجاز وتأسيس مشروع .

«الذى يحاول : ومسرحية أخرى فى ذهنى .

الأميرة : ما رأيك إن نؤلف مسرحية سويا دون أن أكتب ؟ أقوم أنا بدور غانية وأنت بدور شاب مجرم يريد أن يتفاهم معها»[1] .

بعد مساومة وأخذ ورد تقول الأميرة : «والأجرة ؟

الذى يحاول : ٥٠ قرشا

الأميرة : نعم ؟

---

(١) السيد حافظ : حبيبتى أميرة السينما ، ص : ٢٣٤ .

الذى يحاول : ستين

الأميرة : لا»[1] .

أن الخطاب ليس خطابا بريئا ، بحيث أن بنية الأحورة والمناقشة تبقى غامضة تبحث عن امتداد وإضاءة لأبعادها . أن الأميرة تبدأ بحركة إرادية ترتكز أساسا على فاعلية إنقلابية إيجابية ، أنها إرادة المغامرة والتجاوز فى عوالم بلا ضفاف .

«الذى يحاول : أين كنت ؟

الأميرة : كنت أرتكب إثما .

الذى يحاول : إثما مع من ؟

الأميرة : مع رجل كبير لا أعرفه .

الذى يحاول : هل ذهبت له ؟

الأميرة : خطفونى .

الذى يحاول : حملوك وأنا لا أشعر ؟

الأميرة : أنه العلم والتيكنولوجيا .

الذى يحاول : ومن الذى خطفك ؟

الأميرة : تقصد اغتصبنى . تقصد أرسل رجاله يختطفوننى ، ثم اغتصبنى شخصية مرموقة كانت مقنعة»[2] .

---

(١) السيد حافظ : مسرحية حبيبتى أميرة السينما ، مطابع صوت الخليج ، ص : ٢٢٥ .

(٢) نفس المرجع ، ص : ٢٤٣ .

هنا نجد أن الغموض يتبدد فتصبح الأميرة تملك الأبعاد الخاصة والملامح المحددة بنفى أحد الطرفين فى منظور القارىء/المتلقى . لأن مستوى التفاعل بين طرفى هذه البنية يعطينا صورة أكثر جلاء . «الفن من أجل الفن» . أن القتل هنا يهجس بأبعاد وبؤر خاصة . أن القتل فيه تجديد للحياة وإعادة للخلق ، البعث الحقيقى . فتراكم الخطابات فوق الأميرة فى الآونة الأخيرة يوضح لنا هذه الصورة . حين نفهم أن الكاتب كان يقصد من تحويل فعل الجسد ـ الذات إلى مقاومة الفن وفاعليته كأبداع وإبتعاث عبر تلك الحركة المتأنية بين بدء الحوار وتنقله بين عدة مستويات . حينذاك يصبح ممكنا إعادة صياغة صورة الأميرة بصورتها الأساسية وبفاعليتها المتأججة تصبح تشكل بنية فاعلة أكثر توحدا بالمرموز إليه ـ الفن ـ .

«الأميرة : كل دول كان معايا . كانوا معايا فى يوم .. لا كانوا معايا كل يوم .. وأنا كنت معاهم (تنظرهم ... يدخل الرجال المقنعون والرجل المهم والرجل الغريب وتعود بظهرها حتى تنام على السرير ... يضحك الجميع»[١] .

من هنا تصبح شخصية الأميرة صورة عضوية تمزج بين بعدين حيث الكاتب ينجح فى خلق هذه العملية المزجية بين مستويين ، بحيث لا نشعر أننا أمام هذه المفارقة وبهذا تكون بنية المسرحية منفتحة أمام كل تفسير أو تأويل .

---

(١) السيد حافظ : حبيبتى أميرة السينما ، مطابع صوت الخليج ، ص : ٢٥٩ .

يقول عبدالله هاشم : «أن مسرحية أميرة السينما تعالج مشكلة الفكر والفن والثقافة الجادة أمام طوفان الأجهزة الاعلامية التى تحول الفن إلى تجارة ودعارة ... فالأميرة فى هذه المسرحية تمثل الفن الذى لم يلوث الآتى من وجدان الشعب حتى يأتى الذى يحاول أن يطوعه لكل شىء ، ولا تهمه الوسيلة ، المهم المحاولة فى كل شىء والتطويع الذى يحاول ... ثم يدخل المخرج والناقد ورجل غريب كل منهم يحاول إستغلال الأميرة لغرضه الخاص حتى تنتهى الأميرة بأن تسقط خطابات كثيرة عليها وهى نائمة على السرير ، وتظل تتراكم عليها حتى تصبح كومة عالية قاتلة للأميرة تحت سيل المجاملات العقيم المليئة بها هذه الخطابات وتموت الأميرة ... أى يموت الفن الأصيل ولا تبقى إلا القشور»[1] .

أن قمة التوتر النهائى فى المسرحية أى موت الأميرة تحت سيل عارم من الخطابات . إنه حساس لا واع من الكاتب فى تحمل مسؤولية القتل تحت تأثير داء قاتل هو : النرسيس الذاتى ، وتسيير جهاز مؤسساتى كل واحد يريد أن يخضع الأميرة لمقاييسه الخاصة دون أن يمنحها الفرصة فى الاحتفاظ بكينونتها الخاصة . أن الكاتب يفسر هذا التهالك على تلبية نزعة النرجسية والأنا فى كل مؤسسة هو ما يفقدنا أصالتنا وهويتنا التى لم تتنكر لنا ، وتنكرنا لها .

تقول الأنيرة : كل دول كانوا معايا وأنا كنت معهم .

الذى يحاول : كل الكلام اللى بيننا مالهوش لازمة دلوقتى .

الأميرة : إزاى .

---

(١) عبدالله هاشم : مسرح السيد حافظ الطليعى ، دار الكتب ، ط ١ السنة : ١٩٨٥ ، ص : ٣٨ .

الذى يحاول : لأننا ياما تكلمنا .

الأميرة : كانت أحاسيسك فى وادى تانى .

الذى يحاول : أحاسيس فى لحظة مفقودة .

الأميرة : أنا كنت خايفة عليك ... فاهم ... جايز فى يوم أقول لا . أدفع ثمنها حياتى وإلا حياتك»[١] .

أن الكاتب لايريد أن ندير ظهورنا للتراث وأن نتركه يسقط ويموت تحت تراكمات عدة : الأنا من جهة والجسم الغريب الذى يريد تلويثها . الأميرة / التراث ودفعها إلى إرتكاب العار من جهة أخرى . أنه بعبارة أخرى يدفعنا إلى تجديد منظورنا للتراث وليس قتله كما فعل الذى يحاول والمخرج والرجل الغريب والرجل المهم . أنه يدفعنا إلى تحقيق الذات الجماعية من خلال إلغاء الايقاع الفردانى الأنانى .

يقول عبدالله هاشم : «أن شخصيات هذه المسرحية هى رموز قائمة حاول المؤلف تجسيدها كأشخاص بالمبالغة فيهم ، وكذلك فى الديكور ومناظره المتعددة حتى يضعنا ما وراء حدود الحقيقة وشبه الحقيقة ، حتى نصل إلى الأشد صدقا من الحياة نفسها . أى إلى الصورة المكبرة والمسرحية للحياة ، صورة تغوص بعمق تحت سطح الواقع ، أن المؤلف المسرحى الذى يتمتع بحرية حقيقية ويستطيع التعبير عن أعمق ما يشغله سوف يشبه نفسه حتى ولو تنوع الانتاج . فهو أكثر إثباتا من المؤلف الذى يتبع مقتضيات البدع العابرة . أن مسرحيات السيد حافظ رغم تصويرها شخصيات من أنواع متباينة جدا ، تظهرنا على تجانس كبير فى الرؤية وفى الوسائل الفنية المستخدمة لتقديمها»[٢] .

---

(١) السيد حافظ : حبيبتى أميرة السينما ، مطابع صوت الخليج ، ص : ٢٥٨ .

(٢) عبدالله هاشم مسرح السيد حافظ الطليعى ، دار الكتب ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص : ٣٨ .

إن السيد حافظ فى اعتماده على جهاز مفاهيمى جديد وأدوات تحليلية حديثة أن يقرأ من خلالها شخصيته التراثية والمعاصرة ، لكن الجديد عنده بالفعل هو أنه جرد هذه المفاهيم من مضمونها الغربى وحاول أن يقرأ من خلالها واقع وآلية الاشكالية العربية المطروحة على الساحة .

يقول الدكتور الجابرى : «أن تحديد القراءة ومكانها واللحظة الحضارية التى تمت فيها من الأهمية بمكان ، أنها المعطيات التى تتحكم فى القراءة فتحمل القارىء على قراءة أمور معينة بكيفية معينة»[1] .

التمرد والتلقائية فى مسرحيتى :
«مدينة الزعفران»
و «٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا»

أن الفلك الذى تدور فيه المسرحية الأولى يتجدر فى أعماق الانسانية ويكتنه أغوارها ، مما يجعل رؤية الكاتب شمولية تطل عبرها لتشمل المحيط الانسانى عامة . بينما المسرحية الثانية يمكن القول أنها تدخل فى إطار شوفينى فهى تخص بلدا بعينه هو الشعب المصرى إثر هزيمة ٦٧ . وان كانت القضية تدخل فى إطار أشمل هو الصراع الاسرائيلى . غير أن المواقف التى تثار على لسان الشخصيات يبرز من خلالها هذا الطابع المحدود فى طموحات الانسان المصرى المقيدة بين جدران تلك النفوس المصدومة . وكما ينظر الأستاذ سعد أردش لهاتين المسرحيتين بأنهما محاكمة مزدوجة لكل من المؤسستين العسكرية والمدنية . الأولى تحاكم المؤسسة المدنية والثانية تحكم المؤسسة العسكرية .

---

(١) الدكتور الجابرى فى قراءته للفارابى : مجلة الأقلام ، السنة ٢ ع ١ .

أن أهم ملاحظة توصلت إليها من خلال قراءتى لهذه النصوص هى أن السيد حافظ يكثف من الحيز المكانى المغلق فمدينة الزعفران ، و ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا ، والفلاح عبدالمطيع ، علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا . كل هذه المسرحيات تعتمد على فضاءات مغلقة وهى السجن . فهل ياترى هذا التكثيف من الانغلاق له ما يعلله عند السيد حافظ ؟

ربما يكون ذلك تعبيراً عن المحاصرة النوعية لهذا الجيل «المحاصرة الداخلية : الانعزال والاغتراب عن هذا العالم» و«محاصرة خارجية» داخل هذه القوقعة الجهنمية المسماة بالعالم التى يخضع بموجب قواعدها لأساليب من القمع والخنق .

يقول الدكتور السعيد الورقى : «والمحصور هنا هو إنسان العصر الذى يمارس بمشاعر متوترة تثيرها آلاف الأشياء المحيطة التى تحاصر الوجود الانسانى فى الزمان والمكان»[1] .

أن هذا النوع من المحاصرة يؤسس داخل انسان السيد حافظ تمردا تلقائيا ويحفزه على التساؤل . وبداية التساؤل تفجير للشحنة المكبوتة وزعزعة القيم السائدة . وبالتالى فرض حدود لهذه الذات وإستتباب لمعالم الشخصية المتحررة من قيود هذا العالم . وكما قال ألبير كامو مستبدلا الكوجيتو الديكارتى : «أنا أشك إذاً أنا موجود» ب «أنا أتمرد إذاً أنا موجود» أنه كان يهدف إلى خلخلة المنظور السائد ليعلن بداية استقرار الذات بل والاحساس بالمسؤولية. وكما قال السعيد الورقى:

---

(١) د. السعيد الورقى : جريدة السياسة الكويتية ، ١٤ فبراير ١٩٨٠ .

«أن مسؤولية البطل الثائر كما يراها السيد حافظ مسؤولية نابعة أساس من إنتمائه إلى هذا الانسان ومن وعيه لواقع عصره وإحساسه بمسؤوليته تجاه هذا العصر بمحتواه المادى والفكرى»[١] .

ان البطل عند السيد حافظ انطلاقا من هذه التساؤلات يتولد لديه الوعى المأساوى كما يقول كولدمان . هذا المنظور المأساوى يتوزعه محوران أساسيان . ما السالب وما الايجاب ، ما الصحيح وما الخطأ ؟ فجميع الترسيمات الحوارية عند السيد حافظ تصطبغ بهذا المفهوم وتتنامى عبر هذه الوتيرة .

فإذا كان المستوى الحوارى لدى العوامل هو بمثابة مرحلة توسط لإظهار الدلالية العميقة للنصوص . فأن السيد حافظ كمبدع لتلك الذوات يجسد البنية الدلالية للخط الدرامى الذى تبناه فى موقعة الانسان داخل هذا العالم . وبالتالى رسم الحدود التى يعيشها والمعاناة التى يكابدها ، وفى نهاية المطاف طرح السؤال : ماذا يمكن أن نحقق وكيف السبيل إلى ذلــك ؟

ففى مسرحية يعلمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا» يتحقق هذا التساؤل :

يقول السجين الأول : لقد مات أتسمعين ؟ لقد مات .

المرأة الخريفية : مات ... كيف ؟»[٢] .

وأتساءل بدورى : كيف يموت الوعى وتموت روح المقاومة . أن السؤال كما قلت سابقا يكسر جدار التراجع والخوف .

---

(١) نفس المرجع .

(٢) السيد حافظ : علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا ، مطابع صوت الخليج ، ص : ٧٧ .

«السجين الأول : كان يبوح ونحن نصغى ... ولم يكن يغضب من الطرق الاستفزازية قال أن القائد لا يستفز .

المرأة الخريفية : الركود كان يصارع الركود .

السجين الأول : نقص التطور هو المشكلة»[١] .

يقول حسن عبدالهادى : «أما شخصيات السيد حافظ فأنها ضائعة فى خضم الحياة تبحث عن القيمة التى زيفتها أصابع الحضارة الحديثة ، وتعيش وحشية رهيبة فى طريق سعيها إلى تلك القيم والمثل السامية سواء كان ذلك على الصعيد الانسانى أم الأصعدة الأخرى كالدين والسياستوالأخلاق[٢] .

وبالفعل أن هذه الترسيمات العاملية بمفهوم كريماس تظل غارقة فى سراديب هذا العالم الكابوسى بعلاقاته المتفخسة ، والتحلل والفساد الذى بلغ حده الأقصى . كل هذه العوامل تؤسس محفزا لهذه الشخصيات لتتحرك وتفعل .

«السجين الأول : سألته مرة ... الدفاع الذاتى ؟ أم الكفاح العضوى ، ابتسم لى وقال : الأول تمهيد للثانى .
سألته : الدفاع الذاتى أم حرب العصابات .. ؟
الدفاع الذاتى أم الحرب الشعبية ؟ ابتسم قال فى النهاية الدفاع الدفاع ومات .

---

(١) السيد حافظ : علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا ، مطابع صوت الخليج ص : ٧٨ .

(٢) حسن عبدالهادى : مجلة صوت الخليج ، نوفمبر ١٩٨١ .

المرأة الخريفية : مات اليوم أم الأمس ؟

السجين الأول : لا أظنهم قتلوه اليوم أو أمس ... أظنهم قتلوا فيه الغـد[١] .

ونفس النغمة نجدها تسرى فى الحوار الذى يدور بين هادى وفؤاد من مسرحية الخلاص .

«هادى : كل السويس يوم ٥ يونيو كانت عايزة الفرح .

فؤاد : والفرح ليه ماتمش ؟

هادى : ما تسألشى ليه ؟

فؤاد : أمال أسأل مين ؟»[٢]

ويزيد موضحـا

«هادى : أنا انقتلت فى السويس

فؤاد : قتلوك إزاى

هادى : يوم ٥ يونيو

فؤاد : أنا اتقتلت وجاى أقول لك خوذ بتارى»[٣] .

إن هذه الاسقاطات تفسر إلى أى حد كانت الهزيمة محفزا على صنع وخلق الكلمة / الفعل . أن النكسة كمجموعة أحداث تشكل المتنفس الذى خرجت عبره تأوهات هـذا الجيل فى صرخة تصم آذان العالم . بهذه

---

(١) السيد حافظ : علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا ، مطابع صوت الخليج ص : ٧٩ .
(٢) السيد حافظ : «الخلاص» مطابع صوت الخليج ، ص : ٣١٠ .
(٣) السيد حافظ : «الخلاص» مطابع صوت الخليج ، ص : ٣١٠ .

النظرة البسيطة فى أرجاء ابداعات النظرة البسيطة فى أرجاء ابداعات السيد حافظ ألخص منظوره لهذه الترسيمة المسرحية التى لفها فى تلك النغمة الشاعرية ليقدمها فى ذلك الوعاء المأساوى الحزين .

لقد انتظم السيد حافظ فى خانة المؤلفين المسرحيين لكنه لم يعاد المجالات الأخرى . وقد غرف من البحر التراثى فأروى عطشه وغليله شعرا ونثرا ومن ثم لا نستغرب إذا وجدنا كتاباته تفوح منها رائحة صدى لهذا الذوق السليقى والموهبة الفذة .

إن التصادم مع الواقع جاء صراعا على الورق ونفثا لكل الآلام والأحزان ، كلمات زسى ولحن مليودى ، هذا هو السبب الذى جعل إنتاجات السيد حافظ بهذه المواصفات المميزة تؤسس سيمفونية خالدة كما يقول الدكتور السعيد الورقى : «والسيد حافظ فنان معاصر بهذا المفهوم ، فهو يعيش أعماله بمشاعر مستنفرة متحفزة ومتفتحة ، أنه يحيى وكأنه كله حواس إلتقاط وتسجيل ، وتعمل هذه الحواس عند السيد حافظ من داخل سيطرة التوتر والشعور بالحصر ، فيقدم للمتلقى شحنات متوالية من الانبهار المدهش والمثير ، فهو لا يقصد من فنه أن يهدهد حواس المتلقى وإنما يرمى إلى أن يحدث فى داخله صدمة المباغتة التى تولد فيه التوتر والحيرة والتساؤل .

وبسبيل البحث عن أحداث توالى القرع بالصدمات ، يبحث السيد حافظ على كل ما يمكن أن يساعده فى غايته ، ولعل هذا هو السر فى أن أعماله بإستمرار تجارب تجريبية»[1] .

---

(١) د. السيد الورقى ، جريدة السياسة الكويتية ١٤ فبراير ١٩٨٠ .

خاتمـــة

لعل أهم الاستنتاجات التى توصلت إليها فى هذا البحث المتواضع تتلخص فيما يلى :

ـ أن السيد حافظ كاتب تجريبى : فهو ينتمى إلى المدرسة الطليعية التى تصب مرتكزاتها ضمن المنظور الحداثى ، بمعنى أن الكاتب فى تعامله مع اللا معقول أو التجريب لم يكن مجرد تمثل لأدوات ومفاهيم تحليلية حديثة من أجل مسايرة التطور المسرحى فى الغرب ، وإنما كان تعامله مع هذه الظاهرة عن قناعة خاصة تؤكد بأن الفكر ليس له موطن خاص . ومن ثم جاءت كتاباته افرازا جديدا تتموضع فيه الذات العربية فى قوالب غربية . أى أن السيد حافظ استوحى الاطارات الغربية لكن الشحنة المضمونية انصبت على معالجة الهموم العربية .

ـ فيما يخص التراث نجد أن السيد حافظ لم يمتف بنسخ هذا الموروث وإلتقاط جميع تفاصيله . بل إنتقى الطروحات والنماذج الحاملة للرؤية المستقبلية . لقد حاول مساءلة هذه البنية التراثية وفكك مفاهيمها وبالتالى صياغة بنية جديدة حتى تتقاطع فيها وتتلاحم الممارسات الماضاوية على ضوء أحكام واقعية لحظية .

ـ السيد حافظ نموذج لمحيطه وابن لحظته : على ضوء النصوص الابداعية للسيد حافظ كتجسيد للبنيات الفوقية والمنظومات الفكرية الفنية تتوضح الشروط الاجتماعية التى أفرزت لنا هذه النمطية الكتابية ، بأعتبار أن أى كتابة إبداعية هى اضاءة تفسر المعمار الاجتماعى والسياسى المقترن بأى ابداع .

ان السيد حافظ يدخل ضمن هذا السياق ليؤسس ممارسة خاصة تفجر الوعى بالمسؤولية . وهذه الممارسة المتطلعة إلى تغيير بنيات هذا المجتمع تحمل فى طياتها بصمات المسار المجتمعى الذى تنتمى إليه والذى رافقته عدة ملابسات ـ الثورة الناصرية ١٩٥٢ ، نكسة (٦٧) ـ وبالتالى تتحدد نمطية الوعى الطليعى القومى بل الانسانى الذى نادى به السيد حافظ . ضمن هذا المنتظم الاجتماعى بصورته المتحققة بعد النكسة يظهر المؤلف كمرآة عاكسة لتطلعات هذا الجيل ومفسره للمنظومات الفنية التى تخضع للصيرورة الاجتماعية . هذه الصيرورة النوعية يلتقطها السيد حافظ كمضامين تغنى البحث وترضع حواديثه . بل أن هذه الكتابات تؤسس وتفرز لنا ملامح الرؤية الخاصة للكاتب بل تنجز لنا صياغة مفهومية تختزل صورة الواقع الممكن الذى ينشده الكاتب .

وأتساءل إلى أي حد وجهت الممارسات الاجتماعية الحقل الثقافى الذى يمثله السيد حافظ ؟ بمعنى آخر إلى أى حد استطاع أم يكثف اللحظة الاجتماعية من خلال معالجته الفنية ؟

إن السيد حافظ بما له من خصوصيات وتلوينات مميزة استطاع أن يبسط لنا جهازا مفاهيميا جديدا تبرز من خلاله إدانته لأساليب العالم القمعية والمزيفة . وهذا ما يجعل جل كتاباته تدور فى فلك واحد ، هذه الدورانية والتكرارية هى طابع تأكيدى على منظومية رئيسية هى الطابع الانسانى الذى يبصح جميع إنتاجاته دون إستثناء .

إن هذا المنظور لم ينجز عبثا ولا ممالأة منى ولا مجاملة ولكن جاء بعد معاينة وتقص لبنية النصوص التى توافرت لدى . والتى تثبت هذه الحمولة الفكرية التى تحدثت عنها . من بين هذه النصوص : حكاية الفلاح

عبدالمطيع ، علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا ، «الخلاص» ، «حبيبتى أميرة السينما» ، «٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا» ، «أبو ذر الغفارى» ، «مدينة الزعفران» ... أن هذه النصوص فى مجملها هى دعوة إجتماعية انسانية .

لقد كان الهدف الأول الذى أتغيا من وراء هذه المنطلقات هو أن الابداع ابن لحظته ، مادامت الشروط الاجتماعية الايديولوجية هى الموجهة لمشروع المبدع فى تجلية علاقة العمل الفنى بالمسار التاريخى المعيش . لكن هذا المنظور قد ينفعل بلحظته ويتجاوزها إلى مالا نهاية وعندها يصبح التاريخ الكائن تاريخا ممكنا .

وكاستنتاج أخير أرى أن النقد الموضوعى المنصف هو الذى يدين بتبعية النسبية للنص الأدبى ، فينطلق المسكوت عنه فى النص ليؤسس على لغته لغة خاصة . ولا شك أن الكثير من الانتقادات التى وجهت إلى السيد حافظ كانت حيفا وظلما فى حقه تغلب عليها السمة المؤسساتية ، بمعنى آخر أن الدراسات النقدية فى جلها والنقاد الذين قاموا بهذه العملية كانوا حفارى قبور ، هدامين أكثر مما هم مبدعين يعون مسؤوليتهم أمام هذا الفن ويتمثلون أدواته بكل موضوعية وصدق ، إلا القليل منهم أذكر على سبيل المثال الدكتور السعيد الورقى والأستاذ سعد أردش ، وعبدالله هاشم وهم فئة قليلة .

مراجع البحث

الكتب

١ ــ د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ــ عالم المعرفة ، ١٩٨٠ .

٢ ــ د. شوقى ضيف : الأدب العربى فى مصر ــ دار المعارف ، ١٩٧٦ .

٣ ــ د. عبداللع هاشم : مسرح السيد حافظ الطليعى دار الكتب ، ١٩٨٥ .

٤ ــ د. لطفى فام : المسرح الفرنسى المعاصر ــ الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ .

٥ ــ يوسف الشارونى : اللا معقول فى الأدب المعاصر ، دار الكتاب العربى ع ٢٢٦ .

٦ ــ حنا عبود : مسرح الدوائر المغلقة ــ منشورات اتحاد الكتاب ١٩٨٢ .

٧ ــ د. حسن حنفى : التراث والتجديد «موقف من التراث القديم» ــ دار التنوير .

٨ ــ د. محمد عابد الجابرى : نحن والتراث ــ دار الطليعة ط ٢ ، ١٩٨٢ .

٩ ـ **سارتر** : دفاع عن المثقفين ـ كاليمار ـ باريس ١٩٧٢ .

١٠ ـ **د. رشاد رشدى** : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ـ دار النشر ـ بيروت .

١١ ـ **عبدالكريم برشيد** : حدود الكائن والممكن ـ سلسلة الدراسات النقدية (٣) دار الثقافة .

١٢ ـ Anne Ubersfeld - Lire Le theatre - Edition sociale Paris 1979.

المجـــلات

١ ـ **مبارك ربيع** : الرواية العربية الجديدة ـ مجلة الآداب ، ١٩٨٠ ، ع ٢ ـ ٣ .

٢ ـ **أمير اسكندر** : الثورة والمسرح الدرامى فى مصر ـ المجلة ، عدد ١٠٣ ، ١٩٦٥ .

٣ ـ **أحمد عنتر** : قضايا المسرح المصرى المعاصر ـ فصول ، مجلد ٢ ، ع ٤ ، ١٩٨٢ .

٤ ـ **عبدالكريم برشيد** : السيد حافظ بين التأسيس والتجريب ـ المهد عدد ٣ ـ ٤ السنة ١ ، ١٩٨٢ .

٥ ـ **جيمس روس** : ترجمة فاروق عبدالقادر ـ المسرح التجريبى من استانسلافسكى إلى اليوم . فصول ، مجلد ٢ ع ٣ ، ١٩٨٢ .

٦ ــ **محمود سمرة** : مسرح اللا معقول مارتن اسلين العربى عدد : ١٢٤ السنة ١٩٦٩ .

٧ ــ **اسماعيل الانبابى** : الابداع والتجريب فى مسرح السيد حافظ ــ مجلة المعرفة عدد : ٢٥٤ ، السنة ٢٣ .

٨ ــ **زينب منتصر** : مقدمة فى استخدام التراث ــ الأقلام ، عدد : ٧ السنة ١٢ نيسان ١٩٧٧ .

٩ ــ **يوسف عبدالمسيح ثروت** : «استفتاء الطليعة» ــ المسرح والتراث ــ الطليعة الأدبية ، عدد : ٣ ، ١٩٧٧ .

١٠ ــ **محمد مسكين** : حول الكتابة المسرحية ــ آفاق ، عدد : ٥ نوفمبر ١٩٨٥ .

١١ ــ **عبدالرحمن بن زيدان** : دراسة لمسرحية أبى ذر الغفارى ــ مجلة الثقافة العربية ــ عدد : ٦ ، السنة : ١٢ .

١٢ ــ **حسباللە يحيى** : مجلة فنون العراق ، عدد : ٨٤ نيسان ١٩٨٠ .

١٣ ــ **د. محمود القاسم** : مجلة الباحث ، السنة ٥ ، عدد : ٢٧/٣ آيار حزيران ١٩٨٣ .

المسرحية

١ ـ **السيد حافظ** : مسرحية الخلاص ـ مطابع صوت الخليج .

٢ ـ **السيد حافظ** : ظهور وإختفاء أبو ذر الغفارى ، الحانة الشاحبة اللون تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، مطابع صوت الخليج .

٣ ـ **السيد حافظ** : حبيبتى أميرة السينما ، مطابع صوت الخليج .

٤ ـ **السيد حافظ** : حكاية الفلاح عبدالمطيع ، مطابع صوت الخليج .

٥ ـ **السيد حافظ** : «٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا» ، مطابع صوت الخليج .

٦ ـ **السيد حافظ** : علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا ، مطابع صوت الخليج .

الجرائد

١ ـ **عبدالله هاشم** : صحيفة الجماهيرية ليبيا ـ ٢٥ سبتمبر ١٩٨١ .

٢ ـ **أحمد فضل شبلول** : جريدة الثورة ـ عدد : ١٢/١٩ أكتوبر ١٩٨١ .

٣ ـ **د. سعيد الورقى** : جريدة السياسة الكويتية ـ ١٤ فبراير ١٩٨٠ .

حـــوارات

١ ـ حوار مع السيد حافظ : الأسبوع المغربى ـ ١٠ مارس ١٩٨٤ .

٢ ـ أحمد غانم : السيد حافظ ومرآة لجيلى ـ ٥ مارس ١٩٨٥ .

ملحقـــات

١ ـ سعد أردش : مقدمة حبيبتى أميرة السينما للسيد حافظ .

٢ ـ ابراهيم عبدالمجيد : السيد حافظ حالة من التمرد والتحريض الحضارى ملحق بمسرحية أبى ذر .

من المكتبة الخاصة

١ ـ د. عبدالرحمن بن زيدان : حكاية الفلاح عبدالمطيع «مسرحية السخرية وإلتقاط المفارقات» .

حوار مع السيد حافظ

* تجربة السيد حافظ المسرحية بداياتها وتشكلها فوق واقع يغلى بالتناقض والهزائم هل هى تجربة مع عوامل الاحباط .. أم أنها مهرب من سلطة الرقابة للأحتماء بالتراث قصد إنتاج الخطاب المسرحى ؟

ـ البداية طفل عربى فى الحارة العربية المصرية يركض وراء «القراقوز» و «خيال الظل» ويدفع المليمات . ينبهر بعالم «التشخيص» وتنتبه حواسه إلى هذا العالم الساحر العذرى المبهر .. هل يدخل إلى هذا العالم أم يقف على عتباته مسحورا ؟ .. حتى جاءت الفرصة فى سن الثانية عشر ليشاهد أول عمل مسرحى شبه تقليدى ويشاهد أيضا نجوم المسرح الكبار فيقرر أن يدخل اللعبة من خلال مسرح الأندية الصيفية .. تركت ملاعب الكرة وركضت على خشبة المسرح طفلا مشحوناً بالعاطفة والاحساس باليتم .. والاحساس بأن العالم يحتاج إلى من يعبر عنه .. كتبت الشعر العامى ثم الشعر الفصيح ولكن القصة القصيرة بهرتنى فكتبت أول قصة قصيرة وأرسلتها إلى إذاعة الاسكندرية ففوجئت بأن مقدم البرنامج (الدكتور على نور) يشيد بالموهبة القصصية وبالطبع لم يذعها .

البداية الحارة والنادى الساحة الشعبية وخيال الظل والقراقوز ثم المسرح المدرسى .. حتى شعرت وأنا فى الصف الأول الثانوى بأن المسرح علم وموهبة فقررت أن أقرأ فى هذا العالم فقرأت نتاجات الأدب اليونانى والرومانى والمدارس الفنية المختلفة وتعرفت على مسرح توفيق الحكيم وعلى أحمد بكثير ونعمان عاشور وسعد الدين وهبه .. ودخلت إلى

المسرح العالمى .. إلى أن فوجىء كثير من الأصدقاء أننى أرفض إحدى المسرحيات العالامية بحجة أن الحــوار ركيك فطلبوا منى أن أعيد كتابتها .. فوافق المخرج .. ثم كتبت العمل فوجدت الجميع فى حالة دهشة .. لقد قالوا اننى كاتب من طراز متميز وبالطبع سخرت منهم ومن المحاولة وقررت أن أنسى ولكننى تحت ضغط الظروف وعدم وجود النص الذى أطمح إليه بدأت أكتب وبدأت أقدامى تتثبت فى عالم الكلمة .

أما مرحلة النضج الفنى فلقد تفجرت بعد أحداث ١٩٦٧ . كانت الهزيمة أكبر من الشعب العربى . وشعرت بأن النكسة على أكتافنا فحملت فخذ الهزيمة على كتفى وتبولت على تاريخنا المعاصر الذى لوثه الخوف من مرتزقة الشعارات الوطنية ومن مسؤولى سياسة تجهيل الشعوب العربية .. أننى رفضت الهزيمة .. وكنت كما يقول الزميل الكاتب المبدع والناقد ابراهين عبدالمجيد .. كاتب لم تهزمه النكسة .. وكنت أصطدم فى كل مسرحية أكتبها مع الرقابة .. كنت أرى الرقابة فى الوطن العربى تعانى من نقص فى فهم طبيعة الفن وطبيعة السلطة .. فلم نسمع ذات يوم أن مسرحية قد غيرت حكومة أو أسقطت حاكماً لكن فى وطننا العربى يظن الرقيب أن المسرحية أو العمل الأدبى قد يقلب نظام الحكومة ،، وهذا فهم قاصر جدا لطبيعة الأشياء ..

أما مرحلة اللجوء إلى التراث فهو ليس بمهرب من سلطة الرقابة ، ولكننى أعتقد أنه إيقاظ لروح الأمة ومحاولة إعادة إمكانية تأصيل الابداع فيها وترتيب أوراقها لصياغة العقلية العربية والفكر العربى نحو فكر قادر على مواجهة الغزو الفكرى الصهيونى الامبريالى ..

إن الرقابة العربية لن تحل مشكلتها مادامت الحرية مفتقدة ولكن الفنان والأديب قادر على إقتحام الأفكار وتطوير أساليبه حتى لا يختنق فى سجن ومقص الرقيب ويمارس السادية والفكرية مع نفسه ويظل يلعب مع السلطة لعبة القط والفأر مع أنها شىء طبيعى .. أن التنازل الذى يقدمه الكاتب فى أسلوبه الفنى لا يعنى تنازله فكريا إنما هو حالة مؤقتة فى ظل زمن ما .. فى دولة ما .. فى ظروف ما وكل هذه استثناءات تنتهى بمجرد ظهور الفجر وهو قادم لا محالة .

* أين يقف السيد حافظ بين ركام هذه المصطلحات اللا معقول ـ التجديد ـ التجريب ـ العبث ـ الطليعة ؟

: مسرح المصطبه ما هو هذا المصطلح .. وهل مثله جيل معين ؟؟

ـ أعتقد أن

ـ أعتقد أن هذا السؤال رائع .. أعرف أننى قد عشت مرحلة تنتمى إلى مصطلح التجريب .. وفى هذه المرحلة كنت أجرى وراء الفكرة وأحاول تفتيت كل عناصر المسرح وتلوينه كنت أبحث عن سر بناء مسرح عربى متميز خارج مفهوم التراث العربى لأننى فى هذه المرحلة (١٩٦٨ ـ ١٩٧٢) . كنت أنظر إلى محاولة العودة للتراث على أنها عودة المفلس أبداعيا للتفتيش فى دفاتره القديمة .. وكنت أقرأ التراث بشغف وأمكث الساعات الطوال بحثا عن سر هذا المخزون الفكرى العربى الأنسانى .

فى هذه الفترة كنت أرى أن لكل مسرحية قاعدة وأن المسرح فن والفن لا قاعدة له .. وفى عام ١٩٧٣ وجدتنى فجأة أمام حرب أكتوبر وأمام الجندى العربى المصرى الفلاح الذى يرفع العلم ويقتحم خط بارليف .. ووجدتنى أكتب له وما كتبته من مسرحيات أثناء الحرب كان

يمثل فى ٢٧ محافظة من محافظات مصر .. وجدتنى صوت الأمة المسرحى مع الشاعر زكى عمر والشاعر سيد حجاب والشاعر مجدى نجيب والكاتب المسرحى أبو العلا السلامونى وتجولنا فى قرى مصر ونجوعها لنقدم مسرحيات طليعية بمعنى «الالتزام» ثم تطورت مفاهيم الطليعة فى عام ١٩٧٥ وأخذت إتجاها آخر .

- أما فى الشق الثانى من السؤال ان مسرح المصطبه فى الريف المصرى .. نعم كا يمثل جيل من المخرجين المجددين والمصطبه تعنى المكان المرتفع الذى يجلس الفلاحون عليه أمام ساحة المنزل .. بينما يقوم الممثلون بالأداء وسمى بهذا الاسم لأنه يمثل فى الساحات ولا يعتمد على الكراسى الوثيرة ولا المقاعد الفخمة .. فالمصطبة هى مقعد من الطين يمتد ليجلس عليه حوالى سبعة أفراد وتوجد فى كل بيت ريفـــى .

وقد مثل هذا المرح :

١ ـ د. هناء عبدالفتح .. الذى قدم العديد من المسرحيات فى قرى مصر

٢ ـ تجربة المخرج / عبدالعزيز مخيون فى إحدى القرى .

٣ ـ تجربة المخرج / عبدالرحمن الشافعى .

وهؤلاء المخرجون مبدعون ولكن للأسف لم يقم أحد النقاد المتخصصين فى رصد التجربة والكتابة عنها بشكل علمى مما يجعلنا أمام شكل من أشكال التجربة المسرحية العربية المتميزة .

* ما موقف السيد حافظ من القواعد السابقة للمسرح التقليدى عداء أم تحد ؟

ـ الفن هو التحدى .. تحدى للسلطة .. للمجتمع .. لليأس ـ للإحباط .. الفن هو التحدى .. والتحدى بمعنى المواجهة . مواجهة ما يمر فى حياتنا اليومية من إحباطات وممارسات غير إنسانية .. الفن مواجهة شريفة .. نظيفة .. قادرة على التغيير الجزئى والبطىء فى حياة الناس .. لاشك أن يوربيدس وغيرة من رفاق عمره وما تبعه قد حاول كل منهم بطريقته الخاصة أن يعبر وأن يطور وأن يغير ولكننى أنظر إلى ؤلاء دائما أحيانا على أنهم أورثونا فى العالم الثالث قناعات غبية والعيب والخلل ليس فيهم ولكنه فينا نحن .. لأننا لا نملك المناعة والروح الجسور .. أذكر أننى عندما نشرت أول مسرحياتى «كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى» والتى صدرت عام ١٩٧١ (كتابات معاصرة ـ القاهرة) أن ثورة عارمة واجهتنى أتهمونى بكل الصفات التى تبدأ بالجنون حتى الاحتقار إنهم يرحبون بى وأنا أحمل على أكتافى يورميدس واسخيلوس وأرتدى نظارة أبسن وأمسك عصا براندلو .. نحن نواجه أى موهبة متطورة بسفالة ووقاحة ونغتالها فى وضح النهار ونمارس السادية الفكرية مع أنفسنا .. أننا أمة تريد أن تخلق كوكبة من «الخصيات فكريا» ومن كتبة مشبوهين يقلدون كالقردة قواعد الموروث الانسانى .. هذا لا يعنى أننى ضد أى تطور يأتى من الغرب فأننى أنظر للفكر على أنه مساحة للحوار ولكن لماذا لا نكون نحن لنا ميزتنا كعرب ؟

أننى أقف موقف العداء من هؤلاء القردة والببغاوات الأكاديمية الذين يدرسون فى الجامعات العربية فى أقسام الانجليزية والفرنسية يدرسون للأجيال آداب الغرب ويرددون كلمات جوفاء حمقاء فى كتب أجنبية ويحولون رؤوس الخرجين إلى مخازن عفنة من الأفكار البرجوازية النتنة ..

نعم .. أننى فى موقف العداء من معظم خريجى أقسام اللغة الانجليزية والفرنسية فى الجامعات العربية الذين لا يعرفون إبدا ع وطنهم ولا يملكون روح المغامرة .. أننى فى موقف التحدى مه المبدعين فى العالم المتقدم أننى أعرفهم جيدا وأقرأ لهم . نحن لسنا أقل منهم بل نفوقهم أحيانا ونتجاوزهم أحيانا لكننا نملك سياسيين ومسؤلين عن الثقافة يقومون بتحويلنا إلى دائرة الجنون والتفاهة دوماً .

هل تتخيلين أننا لا نفكر فى الوطن العربى فى إقامة دار نشر تقوم بترجمة أعمال الأدباء للغتين الانجليزية والفرنسية .. وقد يتكلف المشروع مليونين من الدولارات لكننا نقوم بصرف مبلغ أربعة مليون دولار على راقصة أو غانية فى أمريكا فى أحد الملاهى .

كل تجربة إنسانية أو إبداعية من أى كاتب احترمها .. لكننى لست على استعداد أن أقف موقف الغباء ولكننى فى موقف العداء وموقف التحدى مع حب شديد للتجربة الانسانية المبدعة .

* هل يمكن اعتبار دراما الطفل عند السيد حافظ استمرارا لمشواره الفنى من أجل خلق قنوات فنية لحوار الانسان العربى طفلا وراشدا وشيخا من أجل توعيته بالواقع على أعتبار الوحدة الزمكانية التى تجمع المتلقين ؟

ـ أنا لا أدرى .. كيف توجهت لمسرح الطفل ؟ .. فى البدء كانت السيدة/عواطف البدر مديرة مسرح الطفل فى الكويت مع المخرج منصور المنصور يشجعاننى على الكتابة للأطفال ، وكنت أهرب من محاولة الكتابة للطفل .. نعم .. كنت أرتعد لمدة أربعة أعوام .. هو خوف أن ألتقى بالطفل فى أعماقى يشدنى إلى هذا العالم الساحر .

أننى طفل كبير .. وجدت نفسى مع الأطفال فكتبت لهم .. فحققت سطر حتى آخر سطر .. أربعون صفحة فولسكاب يحفظونها ويشترونها (فيديو «بأعلى سعر .. لا أدرى .. هل أسير فى طريق استغلال الانتاج لطاقتى وحبى للأطفال فالمنتجون يقولون أننى الورقة الرابحة فى مسرح الطفل والأطفال يسحروننى بتقبلهم مسرحياتى وسرعة إستجابتهم لأعمالى والتربويون ينسون أننى خريج كلية التربية وأننى مثلهم رجل تربوى فيقومون بحملة وهمية ضدى والنقاد منقسمون إلى فريقين حول تجربتى للأطفال الفريق الأول يرى أننى قد حققت خطوة بمسرح الطفل وفريق يرى أننى لا أنتمى لمسرح الطفل .

أننى فى مسرح الطفـل وجدت الأشيـاء الكثيـرة التى لم أكن أتوقعها .. وجدت النقاء الثورى والاحساس بالعروبة والبعد عن الاقليمية ـ والحلم بالثورة . والبحث عن الخلاص .. إن الأطفال هم العرب الحقيقيون أما نحن فنحن هجين ثقافات مختلفة ونزعات مختلفة وأفكار مختلفة بعضنا خونه وبعضنا جواسيس وبعضنا سلبى وبعضنا غائب فى زحمة الحياة باحثا عن قوته اليومى ، تنخر فى عظامنا عقلية قبلية رديئة لم يطورنا الاسـلام كما أردنا ولا الثقافة العربية بكـل تراثها لم تجعلنا نتطور .. أننى فى مسرح الطفل أخاطب رجل المستقبل وزعيم المستقبل وجندى المستقبل الذى لم يتلوث بعد .

* ما هى الأبعاد التى تأخذها قضيـة الرؤى المستقبلية عنـد السيد حافظ . هل هى عملية تكهن وكشف عن المجهول بالفوضى فى الماورائيات أم هى عملية خلق لما هو قائم ؟

- نعم الفن الحقيقى هو رؤيا مستقبلية .. لقد توقعت هزيمة ٦٧ فى مسرحياتى ونظرا لأننى وقتها كنت خارج الأحزاب السرية فى مصر وكنت أنتمى إلى عبدالناصر .. والفكر الناصرى - حينذاك - كنت شديد التعلق بعبدالناصر وكنت اكتشف نقط الضعف فى البناء الاجتماعى وأحسست بالهزيمة من خلال ما كتبته من أشعار بسيطة فقيرة الشكل والمضمون متأثرة بمناخ الشعر الشعبى فى الستينات حتى جاءت النكسة فتبلورت المسألة للمكاشفة فأصبحت أرى المستقبل فى مسرحياتى .. حتى وصلت إلى مرحلة كنت أخاف من الرؤيا المستقبلية .. أننى مررت بمرحلتين فى الكتابة فى مرحلة كنت أهتم بالرؤيا الفنية ومرحلة كنت أهتم بالرؤيا السياسية والاجتماعية من خلال الفن ..

الفن رؤيا ورؤية أيضا .. حلم ووجهة نظر معا .

* أين تضع تجربة السيد حافظ فى التجربة المسرحية المصرية وماهى نقاط اللقاء والاختلاف ؟

- مصر مشكلة .. عاصمة الأدب العربى فى الستينات .. وفجأة تحولت مصر إلى مجموعة شلل .. عصابات فنية وأدبية لكل شلة أديب لا مع ولكل صحيفة مجموعة تهلل لها . ولكل حزب رجاله من أدباء وفنانين وتفتت مصر وأصبحت أجزاء أشبه بجثة أوزوريس أين أنا فى التجربة المصرية ؟ .. يدرسون أعمالى فى بعض الجامعات المعاهد الفنية المتخصصة فى رسائل الدبلوم والماجستير والدكتوراه .. مصر الآن أنتمى إلى تجربتها كجزء .. ولكننى أعتقد أننى فى المسرح العربى

متواجد أكثر من تواجدى فى مصر لأن فى مصر الآن كتاب المسرح الجيدين يهرعون للتليفزيون وأصبح المسرح المصرى يعانى من أزمة أسمها أزمة مصر ما بعد موت عبدالناصر ..

أننى فى التجربة المصرية ألتقى مع كل الكتاب الشرفاء ، وأختلف مع كل السفلة الأرزقية الذين يمارسون دور «غانية السلطة» .

أننى فى التجربة المصرية العربية كشاهد تاريخى .. أننى أكثر الكتاب المصريين الذين تعرضوا للحرب الخفية والمعلنة ولكننى أؤمن بجيل من النقاد والمبدعين قادم سيغير هذا الواقع سأكون معه إن كنت حيا حتى وأنا شيخ سأكون معهم شابا وأحد العلامات المميزة فى المسرح .. أما إذا حدث التقدير بعد الوفاة فأننى أعتقد أن أستاذى وصديقى نجيب سُرور كان يقول يا أمة رحمة الله كان عظيما .. فنحن نحترم الكتاب ونقدرهم بعد موتهم فى الوطن العربى عامة ومصر خاصة ..

* ما هو النقد من كتابة السيد حافظ . وهل يمكن الحديث عن الخطاب خطاب نقدى يعى أدواته النقدية ويحافظ على موضوعيته وهو يقرأ أعمالك ؟

ـ هذا السؤال يعنى أن أتحدث فى كتاب عنه .. لقد زرت تسعين فى المائة من الدول العربية وجدت فى كل دولة عربية أحد النقاد الصحافيين متخصصين فى الهجوم علىَّ .. فى كل بلد عربى خنجر نقدى .. أعلامى ..

بعض النقاد تعامل مع أعمالى بحب شديد فأفرط فى المدح .. وبعض النقاد تعامل مع أعمالى بعداء شديد .. وبعض الكتبة من الصحافيين وقف موقف العداء دون قراءة الأعمال وبعض أنصاف النقاد وأرباع النقاد يهمزون ويلمزون .. وبعض النقاد كان موضوعيا وكان واعيا لأنه يعى أن النقد إبداع ولأنهم مبدعون أساسا ولهم تجارب فنية وثقافية متميزة مثل الدكتور / السعيد الورقى - عبدالرحمن بن زيدان - عبدالكريم برشيد حسبالله يحيى .

الفهـــرس

من هو السيد حافظ :

- من مواليد ١٩٤٨ محافظة الاسكندرية بجمهورية مصر العربية .
- خريج جتمعة الاسكندرية قسم فلسفة وإجتماع عام ١٩٧٣ .
- دبلوم فى علم النفس والتربية عام ١٩٧٥ .
- مدير الدراما بالثقافة الجماهيرية بالاسكندرية من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٦ .
- حاصل على الجائزة الأولى فى التأليف المسرحى بمصر عام ١٩٧٠ .
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال فى الكويت عن مسرحية «سندريلا» عام ١٩٨٣ .
- رئيس تحرير مجلة «رؤيا» والتى تصدر فى مصر .
- مدير عام مركز الوطن العربى للنشر والإعلام [رؤيا] بالاسكندرية .

مؤلفات السيد حافظ :

- كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى - ١٩٧٠ - كتابات معاصرة .
- الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء - ١٩٧١ - سلسلة أدب الجماهير .
- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث - ١٩٧٣ - سلسلة أدب الجماهير .
- والله زمان يا مصر (مسرحية) - ١٩٧٣ - سلسلة أدب الجماهير .
- سيمفونية الحب (مجموعة قصصية) - ١٩٧٩ - وزارة الاعلام العراقية .
- حبيبتى أنا مسافر (مسرحية) - ١٩٧١ - أدب الجماهير .

- هم كما هم زعاليك (مسرحية) - ١٩٧٩ - أدب الجماهير .
- ظهور وإختفاء أبو ذر الغفارى (مسرحية) - ١٩٨٠ - الكويت .
- الحانة الشاحبة العين (مسرحية) - ١٩٨٠ - الكويت .
- حبيبتى أميرة السينما (مسرحية) - ١٩٨١ - الكويت .
- ٦ رجال فى المعتقل (مسرحية) - ١٩٨١ - الكويت .
- حكاية الفلاح عبدالمطيع (مسرحية) - ١٩٨٢ - مركز الوطن العربى .
- يا زمن الكلمة الكذب ، الخوف ، الموت - ١٩٨٢ - الكويت .
- علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا - ١٩٨٣ - مركز الوطن العربى .
- قدم لمسرح الطفل مسرحية «الشاطر حسن» - ١٩٨٤ - الكويت .

المسلسلات التلفزيونية :

- مبارك و اخراج كاظم القلاف / العطاء ، اخراج عبدالعزيز المنصور / الحب الكبير ، اخراج حسين الصالح / سرى جدا ، اخراج يحيى العلمى / زمن الحزن راح ، اخراج يحيى العلمى / للحب أجنحة ، اخراج محمد السيد عيسى / المواجه اخراج محمد السيد عيسى / الغريبة ، اخراج يوسف جمودة .
- فيلم جبل ناعسة .
- كتب فى عدد من الصحف والمجلات العربية اليومية والأسبوعية المتخصصة :

(الوطن العربى ، باريس) / (الثقافة العربية / ليبيا) / (الفكر / الأردن / السياسة ، الكويت) وغيرها .

- كتب عن أعماله فى باريس - ويوغسلافيا .

- قدم عن مسرحياته رسالتان للدكتوراه فى القاهرة ولبنان .

- قدمت أعماله فى مصر والعراق وسوريا والكويت والمراكز الثقافية فى باريس واليونان .

مطابع جريدة السفير
٤ شارع الصحافة ـ المنشية
تليفون : ٨٠٣٩٦٤